دراسات أدبية

الحلم والرمز والأسطورة

د. شاكر عبد الحميد





الهيئة المصرية العامة للكتاب

دراسات أدبية

الحلم والرمز والأسطورة

(دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)



إهــــداء ٢٠٠٩
مكتبة المرحوم عبد اللطيف عبد الحميد دربالة
جمهورية مصر العربية

دراسات أدبية

الحلم والرمز والأسطورة

(دراسات فى الرواية والقصة القصيرة فى مصر)

د. شاكر عبد الحميد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

الى الأصدقاء : محمد مستجاب (القصاص) ومحمد سليمان (الشاعر) ويسرى العـزب (النـاقد) لتاثيراتهـم المبـكرة على وعيى ووجدانى •

شاكر عبد الحميد •

حول الرموز والاحلام

الرمز فى اللغة يعنى الايماء والاشــارة والعلامة . وترامز القوم اى أومأوا واشاروا خفية بالعينين او الشفتين او الحاجبين ، او اى جزء من أجزاء الجسم ، او اى شكل من اشكال التعبير اللفظية وغير اللفظية.

والرموز عند يونج نواتج طبيعية وعفوية كالأحلام، والأحلام والرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع بشكل مصطنع . والأحلام عند يونج هى مدخله الرئيسى لكل معرفتنا غير الرمزية . والرمز لديه أهم من الاشارة . وذلك لأن الاشارة دائما - كما يرى - أقل من المفهوم الذى تمثله ، بينما الرمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر .

يتمكن العقل البشرى من خلال الرمز من اضــفاء المعنى ، ومن استخلاص المعنى أيضا من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة ولذلك فان الرموز عامة ، وفى الأدب والفنون خاصة وسائل للفهم والاقامة العلاقات بين الانســان وغيره من البشر ، بل بينه وبين نفســه أيضا . والانسان فى جوهره صانع للرموز ومطلق للرموز ومانح للرموز، وتاريخ الرمزية يكاد يكون هو تاريخ الابداع الانسانى فى كافة المجالات . عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور ، وقال البعض الآخر (كيونج مثلا) بأن الصورة تصبح رمزية عندما يكون معناها كامنا خلف السطح وخلف الظاهر ، وموجودا بطريقة غير مباشرة بعيدا عن التناول الأول للعقل والادراك .

والعمل الفنى — فيما يرى يونج أيضا — أشبه بالحلم ، فهو على الرغم من وضوحه البادى لا يفسر نفسه وهو ليس غير غامض أبدا ، الحلم لا يقول لك أبدا « ينبغى لك » أو « هذه هى الحقيقة » ، بل يعرض صورة، بنفس الطريقة التى تتيح من خلالها الطبيعة للنبات أن ينمو ، « فمثلما ينتج النبات زهوره ، هكذا تخلق النفس رموزها » . والأحلام والرموز مادة تريد لدراسة الفن الانسانى لانها المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية فى أبلغ صورها (فيما يرى يونج أيضا) . هنا تظهر الصور الكلية للحب والكراهية ، وللحياة والموت وللانسان والحيوان ، ولله والشيطان ، وللخير والشر .

الأحلام فيما يرى هذا المفكر والمحلل النفسى الشهير هى التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة ولكنها المبهجة فى نفس الوقت ، والحلم يعبر عن شئ خاص يحاول اللاوعى أن يقوله ، وأبعاد الحلم فى الزمان والمكان مختلطة جدا ، ولفهم الحلم ينبغى أن نفحص كل جوانبه ، والحلم رسالة مغلقة ينبغى فتحها من خلال رموزها الخاصة ، وغلاف الرسالة قد يكون فى مثل أهمية محتواها الداخلى ، وتبدو صور الأحلام متعارضة على نحو مضحك أو مخيف ، وهى تحتشد فى رأس النائم ، وفيها يكون الحس العادى بالزمن مفقودا ، وتكون الصور المنتجة فى الأحلام شديدة الحيوية والرمزية فهى صور لا تصرح بالواقع بشكل مباشر ولا تعبر عنه بشكل صريح كما سبق القول .

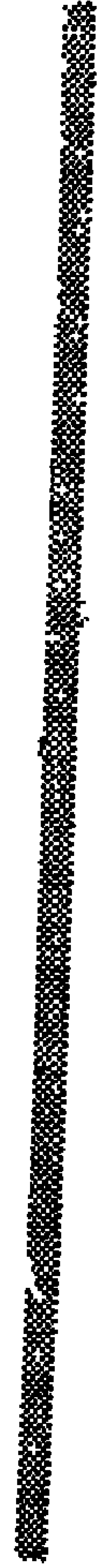
يشتمل هذا الكتاب على أكثر من عشرين دراسة متفاوتة الطول والمداخل والمفاهيم لكنها تشترك جميعها فى أنها تحاول أن تكشف عن الرموز الموجودة فى الأعمال المختلفة التى تدور حولها هذه الدراسات ، كما أنها تحاول أن تفسر فنيا بعض الأحلام والرموز والأساطير الموجودة فى بعض الروايات أو القصص القصيرة التى تناولتها هذه الدراسات .

توسع الرموز مجالات الخبرة المحدودة للانسان ، وتوسع الحدود التى يمكن للحواس أن تتحرك فيها أو عندها ، وتفتح الرموز بوابات هائلة أمام الخيال كى يتحرك من خلالها ويتجول بحرية ويتحرك بانطلاق .

فى بعض هذه الدراسات التى يحتويها هذا الكتاب انصب اهتمامنا على علاقة الرموز بالأحلام بالأساطير ، وفى بعضها الآخر حاولنا استكشاف الأنواع المختلفة من الأحلام لدى الشخصيات الفنيــة سواء كانت هذه الأحلام من قبيل أحلام النوم أو من قبيل أحلام اليقظة ، أو كانت أحلاما عامة كبرى لأمة من الأمم تطمح وتحلم بمستقبل أفضل وغد أكثر اشراقا

وتحققا . فى دراسات ثالثة وجهنا الاهتمام نحو بعض الرموز كالمتاهـة والمكان والموج والموت واللؤلؤ ، كذلك بعض المفردات الحيوانية والنباتية والانسانية الآخر ، فى دراسات رابعة أصبح الاهتمام متعلقـا بصورة الذات وصورة الآخر ما يرتبط بهاتين الصـورتين من دلالات ورموز وأحلام.
وبعد فاننا نرجو أن يكون لهذا الكتاب بعض الفائدة للقراء عامة وللنقاد والدارسين خاصة ونوجه الشكر لسلسلة دراسات أدبية والقائمين عليها وللهيئة المصرية العامة للكتاب أيضا على موافقتها على نشر هذا الكتاب .

القاهرة فى يناير ١٩٩٨
شاكر عبد الحميد



الزمن الآخر
الحلم وانصهار الأساطير

« كن حلماً إذا أردت أن تكون الأبد : فالحلم هو ، وحده ، الأبدى . أما المنطق فعدم وخلاء . الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن الزمن الذى يجرى ويمضى وينتهى » .

(أودنيس ، زمن الشعر)

ان الأساطير المنصهرة والأحلام المجنحة والطقوس المضادة ، دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من الدورات بالتوق الى الاكتمال ، صراع الوجود والعدم ، النفى والاثبات ، الحضور والغياب ، الرغبة فى التفوق والمجاوزة والتواصل والاتصال الأكمل ، كلها قد فرضت نفسها على شكل الأداء الفنى فى « الزمن الآخر » للروائى ادوار الخراط . ان شكل الأداء الفنى فى هذه الرواية يتميز بتداخل مستويات النص واختلاطها ، وقلب المألوف ، والانتقالات السريعة المفاجئة والمباغتة ، وكسر التسلسل وضرب الرتابة وتوهج الايقاع ، وكلها خصائص عالم هذه الرواية أيضا . وهى نص مفتوح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى . كل ما سبق ، وغيره ، هو ما يعطى لهذا النص طابعه الخاص المتميز .

انصهار الأساطير :

الأسطورة تشير دائما كما يقول كلود ليفى شتراوس الى وقائع يزعم بأنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن ما يعطى الأسطورة قيمتها الاجرائية هو أن النمط الخاص الذى تصفه يكون غير ذى زمن محدد ، انها تفسر الحاضر والماضى وكذلك المستقبل (١) . ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية ، لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة ، التى تثير فضول واضع الأسطورة ، أو هى مسعى لبلوغ الاحساس بالاشباع بازاء الحيرة القلقة فى مواجهة أمثال تلك الظواهر (٢) . وجوهر الأسطورة يكمن فى تلك اللغة « السرية » ، أى ذلك التصور الخاص للوجود (٣) . وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة ، لأن كل أسطورة كما يؤكد ليفى شتراوس تروى تاريخا (٤) .

كذلك يحاول بعض الباحثين في علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بان الأسطورة هى التاريخ الذى لا نصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها (٥) • ويختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيرا فى الفكر الأسطورى حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها (٦) • والأسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، ان لها أساسا فى الحقيقة ، فهى تشير الى حقيقة معينة ، وان كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ، انها حقيقة طقوسية(٧) • فالأسطورة اذن ليست مرادفة للخيال أو الكذب ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ، فكما قرر برونر Bruner فان قوة الأسطورة تتمثل فى أنها تعيش على الخط الفاصل بين الخيال الجامح والحقيقة الواقعة (٨) • فالأسـطورة بالنسبة لمعتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق اليها الشك • وهى أيضا اعتقاد جماعى تكونه تجربة الانسان مع الطبيعة والكون (٩) • الأسطورة اذن عمل رمزى خيالى انسانى ، فهى نتاج المخيلة الانسانية (١٠) ، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ، ولذلك فان السؤال الجدير بالطرح ليس القائل « أهى حقيقة ؟ » بل « ما المقصود منها ؟ » • وحين يتصدى جوزيف كامبـل J. Campeil لتحديد وظائف الأسطورة فانه يؤكد اقتناعه بأن للأسطورة أربع وظائف أساسية هى :

١ ـ التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعى والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصـة المتعلق منها بالنواحى الغريزيـة والفطريـة والمخاوف والاندفاعات وعمليـات الشعور بالذنب والأسف التى يعانيها الانسان بكثرة فى الحياة •

٢ ـ تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها •

٣ ـ التصديق على نظام اجتماعى معين والمحافظة عليه ، انها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيما وراء النقد ، أو التصحيح الذاتى •

٤ ـ الوظيفة الأولى للأسطورة هى وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة اجتماعية • أما الوظيفة الرابعة ، والتى تكمن جذورها فى الأنواع السابقة ، فهى الوظيفة السيكولوجيـة للأسطورة ، أى كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المثيل والأهداف الخاصة التى يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مجرى الحياة (١١) • ويعتقد كامبل أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر التاريـخ ، أما االجوانب السيكولوجيـة فيعتقـد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين ، وفى

هذه النقطة يصبح كامبل شديد الصلة بأفكار كارل جوستاف يونج ، بخاصة ما يتعلق منها باللا شعور الجمعي والأنماط الأولية .

الأقوال السابقة وغيرها تؤكد أن الأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت في الماضي لكنها مازالت مستمرة في الحاضر ، وأنها يمكن أن تستمر في المستقبل . وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع ، بين الحلم والحقيقة ، وأن هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية ، وأنها بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لا يتطرق اليهما الشك ، وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم ، أو الايهام بحقيقته أو واقعيته، وكذلك حل الصراعات والمشكلات ، وايجاد نسق خاص لتفسير الكون والحياة . والطريقة التي ينشط بها هذا العقل الأسطوري تتسم غالبا بالكلية ، فالتفسيرات الكلية هي جوهر هذا العقل كما يقول شتراوس ، أما التفسيرات العلمية التحليلية العليمة التحليلية التعليلية الذرية ؛ فغالبا ما تكون بعيدة عن متناول هذا العقل ، وليست بذات شأن يذكر بالنسبة له (١٢) .

والآن كيف صاغ ادوار الخراط أسطورته الخاصة ؟ ابتداء ، نحن لا نخلط بين الأسطورة كمنتج أفرازه العقل البدائي ، أو في مجتمعات ما قبل الكتابة ، وفقا لتحديدات شتراوس ، والعمل الابداعي الذي يستلهم الأسطورة ، ويستبطن أعماقها ، ويستفيد من حركتها وقوانينها في تطوير أشكال أدبية شديدة الخصوبة والثراء . ولكن ثمة مناطق مشتركة بين المنتج الأسطوري في مجتمعات ما قبل الكتابة ، والمنتج الابداعي الذي يستلهم طبيعة الأسطورة وشكلها الخاص .

ولعل أهم مناطق الاشراك هذه : (١) التأكيد على معتقدات معينة ، عقائد معينة يتمسك بها البدائي ، وتتمسك بها شخصيات العمل الأدبي — ان لم يكن كاتبها أيضا ، كذلك (٢) التأكيد على تداخل الحدود وامتزاجها بين الواقع والحلم ، بل على عدم وجود هذه الحدود على الإطلاق ، كذلك (٣) طبيعة اللغة الخاصة ، اللغة السحرية ، اللغة الرقية ، اللغة التي تقع في مستوى يكمن وراء مستويات اللغة العادية . هذا مع التأكيد أيضا ، وفي الوقت نفسه ، على أن مادة الأسطورة لا تكمن أساسا في أسلوبها أو موسيقاها الأصلية أو تركيبها الخاص ، ولكن في القصة التي تحكي لنا من خلالها (١٣) .

ولعل هذا أيضا أحد مظاهر الاختلاف الرئيسية ومصادره بين الأسطورة والعمل الأدبي الأسطوري ، ذلك الذي يعطي اهتماما خاصا وكبيرا لعملية التكوين اللغوي وصياغة المكونات ، في حين لا تكون اللغة هي الأساس في الأسطورة بل الحكاية .

ومن الجوانب الأخرى ذات الاهتمام المشترك بين الأسطورة والمنتج الأدبى الأسطورى التأكيد على حركة الوعى الجمعى وتأثيره · وهذه النقطة ذات اتصال وثيق بمسألة العقيدة التى سبق الاشارة اليها ·

وأخيرا اتساع أفق الزمن ورحابته المرجعية ، حيث يكون الزمن فى الأسطورة — وكذلك المنتج الادبى الأسطورى — شديد الانفتاح ، ومنظوره الخاص بلا حدود ، لا ماضى ولا حاضر ولا مستقبل ، زمن واحد متصل ، زمان يقع فيما وراء الزمان الكرونولوجى الخطى · ومن خلال هذه النقاط وغيرها ، ومن خلال الفهم العميق لها والتعامل الأعمق معها ، اكتسبت رواية « الزمن الآخر » اهميتها الكبيرة وخصوبتها المتفجرة · ويمكننا أن نلمح داخل أفق هذه الرواية تفاعلا خصبا بين نسقين من الأساطير — على الأقل — لا انفصام بينهما :

١ — النسق المثير (المستدعى) ·

٢ — النسق الاستجابة (المتصور — المتخيل) ·

وهما معا يخلقان النسق المعيش ·

النسق المثير هو النسق المستدعى من الأساطير القديمة ، فالرواية منجم زاخر مزدحم بأساطير الخصب والنماء والتجدد فى مصر القديمة بصفة خاصة ، ثم أساطير بلاد ما بين النهرين ، والأساطير الهندية والشرقية القديمة ، وأساطير الاغريق والرومان ، وغير ذلك من الأساطير والديانات وحكايات الأقدمين بصفة عامة ·

أما النسق — الاستجابة ، فهو ذلك النسق الأسطورى الخاص الذى يشتمل على جماع معتقدات وأحلام وأفكار وانفعالات ومخاوف ومقاصد وطموحات وصراعات واحباطات واشباعات وتخييلات وتهويمات وشطحات ميخائيل ، بطل الرواية ، اذ يقدم عقيدته الخاصة تجاه الكون والحياة ، عقيدته الخاصة التى تتعلق أكثر بما يراه جوهريا وحقيقيا أكثر من غيره فى الحياة ، بما يراه ضروريا وواجبا ومطلوبا ولا مندوحة عنه · وفيما بين ذلك النسق المثير المستدعى المستحضر المسترجع المتذكر ، وذلك النسق المتصور المبتدع المخلوق المبتكر يتكون النسق الخاص الثالث الذى يسمى بالنسق الجامع ، أو النسق البوتقة الذى هو نسيج هذا العمل الروائى المتميز ، ففيما بين المستدعى والخاص ، المسترجع بطريقة خاصة والتجربة الحياتية الخاصة ، فيما بين زمن الحكاية وزمن الكتابة — اذا استخدمنا مصطلحات تودوروف — ومن خلالها — معا — يتكون هذا النسق الأسطورى الخاص من الكتابة · هذا مع التأكيد على أن هذا الفصل بين النسقين هو فصل تعسفى من أجل الدراسة فقط لا غير ،

فالحدود بينهما ليست بهذه البساطة ، بل انها غير موجودة بهذا الحسم ، وربما لم تكن موجودة على الاطلاق • كما أن النسق المثير قد يكون نسقا استجابيا فى بعض الظروف بل فى أغلب الظروف ، بمعنى أن استجابة ميخائيل الخاصة ، حالاته الخاصة ، رؤاه الخاصة ، همومه واحباطاته الخاصة ، قد تكون هى المثير الذى ينبه استجابة ما أسطورية كامنة فى أعماقه ، وأعتقد أن هذا هو الأمر الأقرب الى الدقة فى الرواية ، فالأزمات والاحلام والطموحات والاحباطات تعمل بوصفها مثيرات ومنبهات لمخزون ضخم من الأساطير يضج به قلب ميخائيل وينير عقله وتتطلع اليه روحه. ومن ثم فأعتقدأن التقسيم أو التصنيف الأفضل ـ أو البديل ـ لمادة العمل هو تصنيفها الى مادة تراثية أسطورية مستدعاة (مستوى الذاكرة) ، ومادة تراثية أسطورية معيشة (مستوى العقيدة) ، ثم ـ وبشكل خاص ـ مادة ابداعية تصورية حلمية (مستوى الخيال البصرى الابداعى) ، أى أن المكونات الأساسية لرواية « الزمن الآخر » بشكل عام هى :

١ ـ ذاكرة جمعية أسطورية + ٢ (ذاكرة فردية خاصة + عقيدة خاصة) + ٣ (أحلام + خيال بصرى ابداعى) = ابداع الرواية •

الذاكرة الجمعية الأسطورية (أفق التذكر البعيد) :

فى مشاهد كثيرة فى « الزمن الآخر » تكون « رامة » ، هذه الأنثى الخالدة ، الوسيط المثير المؤجج لتفتح الأساطير ، الأسطورة المركزيــة التى تتفجر فى عقــل ميخائيل ووجدانه ، والمدخــل لأسطورة ايزيس وأوزيريس التى يحيط بها ـ كأســاطير مســاعدة ـ عدد من أســاطير الخصوبة ورموزها فى العالم القديم •

وفى الرواية تحضر بشــكل جائم الأساطير الشمسية والأســاطير القمرية فى العالم القديم • لكن الأساطير القمرية تكون لها السيادة ، رامة هى رمز للقمر المنير فى الظلام ، وهى عين حورس التى فقدها فى صراعه مع ست ، ثم أعادها اليه الاله تحوت بعد انتصاره ، وهى كذلك عين ميخائيل التى ينظر من خلالها ، ويرى عبرها ذاته والعالم والكون ، وهى « باست » أو باستيت ، القطة المقدسة فى مصر السفلى ، القطة البرية المدجنة التى أعجب بها المصريون لقوتها ونشاطها ورشاقتها ، وارتبطت برع ، وقيل انها كانت تدافع عنه ضد أبيب (التنين أو الثعبان الشهير فى الأســاطير المصرية) (١٤) . ورامة هى حتحور أيضاً ، أهم الآلهيات المصرية ، تلك التى تمتص فى ذاتها شخصية كثير من الالهيات الأخرى ، فهى آلهة السماء ، وهى سخمت اللبؤة ، ثم هى تمتزج أيضا وايزيس امتزاجــا شديدا (١٥) • فى مشهد جامع للأســطورة القديمة وطقوس الاحتفالات بها يستدعى ميخائيل المصاحبات الأسطورية لرامة ، بل يدخل

هو أيضاً فى أعماق هذه الأسطورة : ((بست ، قطتى الالهية التى تقذفين **بنفسك الى نيران العشق ، مرة بعد مرة ، تلتمعين بالنعمى والنعومة ، وتفوحين بالتوابل الحارة المحرقة والعتاير المجببة ، فحيح شهوتك يقتل التنانين والثعابين ، بنت رع وامرأته ، رع ابوك ، ابنك ، رجلك ، زوجك وعشيقك الذى تنتظرين ، تدفعين عنه تلويات الثعبان ابيت الشرير الحراشيف . يا أم حور أم الصقر ، يا سوسنة تحمين الأرضين ، انت التى تشخصين القمر المضىء على جلد السماء فى قلبى ، لك رأس سخمت اللبؤة التى تفيض بالدفء على عينى ، تنصببين بالاخصاب المهدور على رمل القاهرة ، على سيف بحر خفى بل غير موجود ، تاخذين اليك وجه حتحور وترقصين حولى فى آخر العمر ، وموسيقى البهجة التى لا توصف تملأ ما كنت أظنه صحرائى فاذا هى ترف مونقة بافنان الشجرة الوراقة الأفياء ، يا إلهة بوباستيس الشرقية التي تسدى اليك العبادة ، مرة بعد مرة طول الليل والنهار ، من المشرق الى المغيب ، ومن مغرب الشمس الى تفطر الفجر الندى . لكن الليل ساحتك ، تقودين مواكب السفن المرحة تحت انوار الشموع وقناديل الزيت ومشاعل الحب على طرفان النيل ، مع صناجات الترانيم ، جسدك يتلوى فى عربدات اغيادنا (ص ١٨٨) .**

ان المشهد يشير بشكل واضح الى الرموز والاحتفالات المصرية القديمة الممثلة في القطة المقدسة بست والثعبان أبيت ، والى ايزيس التى تم توحيدها فى حالات كثيرة مع القطة المقدسة . ايزيس هى أم حور أو حورس الصقر عين القمر المنقذ المخلص المنتظر ، وهى سوسنة مصر الزنبقة الوتس زهرة الضوء . وهى سخمت اللبؤة الشرسة المدافعة عن عرينها وصغارها بل وزوجها أيضاً ، وهى حتحور المراة البقرة المقدسة ربة السماء المتوحدة مع ايزيس ممرضة حورس وفرعون وراعية الحب (١٦) . لكن الشىء الأكثر أهمية هو استثارة هذه الرموز والاحتفالات والطقوس من داخل خبرة ميخائيل الخاصة ، استثارتها بحيث تصبح رموزه الخاصة وعقيدته ، وتصير رامة هى ايزيس وتصير كل رموز الأسطورة القديمة هى رموز حياته الحاضرة . وتتداخل الأزمنة القديمة والحديثة فى زمن واحد بلا مراحل أو حدود فى عقل ميخائيل ، كذلك تتداخل الأماكن القديمة وما كان يحدث فيها مع القاهرة الحديثة ، وما يحدث فيها فى مكان واحد بلا مراحل أو حدود ، الخصب المطلوب هو نفس الخصب ، والاهدار الحادث هو نفس الاهدار ، والرموز الخالدة هى نفس الرموز ، أن رامة بالنسبة **لميخائيل مازالت هى كما كان يناديها فى ((رامة والتنين)) : مازلت اناديك رامة .. انيما .. ما ندالا .. امرأتى .. مغارتى .. كيمى .. منسامى .. يا منت الرؤوم .. يا مؤوت زوجة آمون .. يا معت مرآتى .. كرامتى .. مريم المملؤة بالنعمة .. ديمتير المدفونة يمطر فمها المبلول بالمن والرحمة .. رحمها المنهوم الى المنى والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج**

الاحتدام .. يا أم الصقر أم الصبر .. أم الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه .. رامة » (١٧) .

ان رامة فى « الزمن الآخر » مازالت ، حتى ان لم ترد هذه الأسماء بشكل حرفى ، هى الأنيما (المرأة داخل الرجل عند يونج) ، وهى المندالا (الدائرة رمز الاكتمال فى ديانات الهند والصين القديمة) ، وهى المرأة المناء المغارة الحماية لاحتماء اللجوء اللوذ الكرامة مكان الهدوء والاستكانة والامتلاء بالحياة ، وهى ماعت آلهة العدل والصدق والحقيقة فى مصر القديمة ، وهى ديميترا أم برسيفوى ملكة هاديس ربة البقول والفاكهة والبذر والحصد بل الزراعة بعامة ، الباحثة عن ابنتها فى هاديس العالم السفلى فى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة (١٨) . رامة هى أيضا أم حورس أم الصقر ايزيس ، هى أيضا الأمازونة ، المرأة المحاربة فى الأسطورة اليونانية ، هى نانا الهة القمر فى مدينة أور فى الأساطير الأكادية ، وهى العزى عند طيء فى الجزيرة العربية قبل الاسلام (١٩) ، التى هى عشتار عند البابليين ، إلهة الربيع والحب وحبيبة مردوخ » أو بعل اله الأرض والانسان فى بابل ، ونجمة الصباح فى عصر حمورابى، أفروديت عند الاغريق ، عشتار التى خبأت أدونيس (٢٠) (بعل) فى طفولته فى الصندوق الذى أودعته برسيفون ، بطلة أسطورة البابليين رمز الخصب والحب والجمال ، أم الاله وأم بنى البشر ، التى تطورت من صفات أرضية الى صفات سماوية حتى صارت الزهرة عند الاغريق . رامة هى كل ذلك ، وهى أيضا النورس والبجعة والحمامة والبقرة والشجرة المقدسة حتحور آلهة السماء ، البقرة التى أرضعت حورس فارتبط اسمه باسمها ومن ثم أصبحت رمزا للأمومة الخالدة ، وهى عابدة القمر القديمة، تلك العبادة الخاصة عند بنات الآلهة اللاتى يبذلن أنفسهن للبشر ، وقد استفاض جيمس فريزر فى تتبع طقوسها . « رامة » اسم عبرى يعنى المرتفعة أو السامية أو العظيمة ، وهى أيضاً اسم لقرية صغيرة يعتقد بأنها « رام الله » الآن . ويتحدث أرميا عن « صوت سمع فى الرامة ، نوح وبكاء مر ، راحيل تبكى على أولادها وتأبى أن تتعزى عن أولادها لأنهم ليسوا بموجودين » (٢١) . بل ان اسم رامة هو اسم لأكثر من قرية وأكثر من مدينة ، وان كان يغلب على كل هذه المدن والقرى أن تكون فى مكان مرتفع بشكل واضح عن مستوى الأرض ، وتبلغ هذه الأماكن حوالى ستة أماكن فى العهد القديم (٢٢) . « رامة » أيضا اسم بالعربية مشتق من فعل رام الشيء أى طلبه أو أراده ، وهى فى » الزمن الآخر » : **« امازونة القاهرة الغربية ، شقيقة المحارب فى خضم طواحين الهواء، بدرعه القديمة التى لا تصد شيئاً . فروسية الاعطاء الجسدى بريئة وأولية ، تعود . وتعود طاهرة من كل لوثة .. ليست من هذه الأيام . تتجاوز كل الأيام » (ص ٦٩) .**

رامة لا تجاوز الأيام والأزمنة فقط ، بل تجاوز المواقع والأمكنة أيضا ، فالأمازونات المحاربات الاغريقيات القديمات يتمثلن الآن في رامة في مصر ، و « دولسينيا » ، حبيبة دون كيشوت في رائعة سرفانتس في إسبانيا منذ عدة قرون ، هي نفسها حبيبة ميخائيل الطاهرة الخالدة . رامة هي أيضا « كيمي » الاسم القديم لمصر ، الأرض السوداء التي كانت صاخبة بالطمي وزاخرة بالمعرفة وممتلئة بالنعمة والخير والحب .

وتوصف رامة في الرواية كثيراً بأنها الحمامة ، اشارة الى الطائر الذى تحولت اليه ايزيس أثناء بحثها عن أوزيريس ، تلك التى اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته و « أسدلت عليه بريشها فيئا وبجناحيها نسيما » (٢٣) . وفى هيرابوليس السورية كانت الحمامة تقدم لأفروديت حبيبة أدونيس (أو عشتار) ، وكان يحرم على الناس لمسها (٢٤) .

وتوصف أيضا بأنها « النورس الجارحة الجريحة ذات الجناحين الكبيرين تطير الى داخل غرفته المطلة على الصحراء وتنقض عليه ، ضارعة ، قادمة من البحر البعيد (ص ١٢٩) » ، وتوصف كذلك بأنها ((**البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء ايزيس الفاتحة فاها بقرة القمر المقدسة)) ص (١٧٤)** . ان رامة توصف دائما بأوصاف الطيور بخاصة ما يتعلق منها بالجناحين . ففى الفقرة الأولى من الرواية :((**كانت رامة تقف بالباب، فى الدفء المخامر ندية ، نضرة ، ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين الى جانبها، تنظر اليه بابتسامة خفيفة من العتاب والمودة ، والضوء من خلف وجهها يجعل وجنتيها تسطعان بوهج ناعم)) (ص ٧)** . لكن خصائص الطيور ليست هى كل رامة بل أحد جوانبها فقط ، رامة ، توصف فى الرواية كثيراً بأوصاف الطيور ورموزها (بخاصة طيور النورس والبجعة والحمام)، وبخصائص الحيوانات ورموزها (خاصة البقرة — اللبؤة — القطة) ، وبخصائص الانسان ورموزه (فهى أساسا إمرأة خاصة جامحة متفجرة)، هل يذكرنا ذلك الجمع بين هذه الخصائص بشىء ؟ هل تعود بنا الى شكل ما أسطورى خاص بعينه ؟ الاجابة الجازمة هى نعم ، والشكل الأسطورى الخاص هو شكل بين الشاروبيم أو الكاروبيم ، تلك المخلوقات المقدسة التى وصفها حزقيال واشعيا وداود ويوحنا . « اشعيا النبى وراى مجدهم ونطق بكرامتهم ، وحزقيال النبى نطق بكرامتهم ، وداود العظيم فى الأنبياء ، أب الأنبياء ، أب المسيح بالجسد ، رأى كرامة هؤلاء الروحانيين ونطق بمجدهم قائلا فى المزمور « طأطأ السموات ونزل وضباب تحت رجليه ، ركب على كروب وطار وهف على أجنحة الريح » (٢٥) .

يقول ميخائيل فى « الزمن الآخر » : **وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذى تحيط به النيران والشاروبيم ، والتفت بى ذراعـاك المورقتان المثقلتان بالتمر ، وسقطت فلم يقمنى أحد الشاروبيم ، انخذلوا جميعا ساجنحتم الهشة امام سطوة الملاك الشرير** » (ص ٦٨) . وفى « أشعيا » تأتى دائما النيران مرتبطة بالصاروفيم : « طار الى واحد من الصاروفيم ، وبيده جمرة . ولما مست الجمرة فم أشعياء ، جاءته الكلمات المعزية التالية « انتزع اثمك ، وكفر عن خطيتك » (٢٦) . وفى « الزمن الآخر » : « **وكان يراه على الجبل ، عن كثب جدا ، اساريره ناعمة تحت عينيه الفائرتين يثب نازلا من صخرة الى صخرة وفاسه فى يده ، ودخان قربانه المرفوض مازال يصعد من شقوق المغارات والخلوات ، الدم على يديه ، سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف كأنه يطرده بحفيف جارح مصمم ، وعيونهم لامعة كالخرز ، وكانت حواليه بناته ، لا عداد لهن ، اجسامهن الملساء المدورة الحنيات قوية ، يتلوين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة ، أبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمات اجسادهن ، صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كالحيات بالأثداء المبذولـة وسفوح البطون** » (ص ٦٩) . فمن خلال هذه الذاكرة المختلطة من ذاكرة تراثية وذاكرة شخصـية ، من ذاكرة الماضى وذاكرة الحـاضر التى هى ذاكرة الرؤية ، تأتى أسراب الشاروبيم والصاروفيم التى هى فى الرواية مرتبطة فى أغلب الأحيان بالاحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان ، هذه الكائنات الأسـطورية هى المماثلة للأسد رمز الحيوان الكامل فى آشور القديمة ، وهى حيوانات الرؤية لدى حزقيـال وأشعيا ويوحنـا ، وقد ارتبطت منذ عهد آباء الكنيسة الأولين ، بالناحية التى يظهر فيها المسيح فى كل من الأناجيل الأربعة . وتقيم هذه الحيوانات فى قدس الأقداس ولكل واحد من الكاروبيم وجه انسان وتستخدم أجنحتها للعبادة ، لكل كروب الأوجه الأربعة معا على التوالى : وجه انسان ، علامة على الفطنة ، ووجه أسد ، رمزا الى المهابة والقدرة ، ووجه ثور ، كناية عن الخدمة بصبر واحتمال ، ووجه نسر ، رمزا الى السرعة فى تنفيذ القضاء والتمييز الحاد من بعد . وهى رؤوس طبقات الخليقـة الأربعة : مملكة البشر ، ومملكة الوحوش ، ومملكة قطعان الحقول ، ومملكة الطيور (٢٧) . ان الشاروبيم والصاروفيم فى العقيدة المسيحية هى كائنـات نورانيـة غير منظورة وغير جسدانية تحمل عرش الرب ، لكنها فى الرواية تعجز عن حمل ميخائيل حين يسقط .

وقد ارتبطت هذه الكائنـات فى تفسيرات بعض البـاحثين بأبى الهول ــ السفنكس ــ المكون من وجه عذراء وجسد أسد مجنح ، وقد عده يونج تمثيلا شكليا مشابها لنمط الأم الأولى أو الأم المفزعة أو المفترسة ،

المستديرة البطن البيضاء ايزيس الفاتحة فاها ، بقرة القمر المقدس » (ص ١٧٤) ٠

دورة حياة ميخائيل بين الحياة والموت ، والميلاد والاختفاء ، والتجلي والخفاء ، تظهرها الأســاطير التي يســتدعيها ممثلة في أساطير ايزيس وأوزوريس ، ذهاب أوزيريس الى العالم الخفي ، العالم الأرضي ، عالم الظلام ، وذهاب أورفيوس الى العالم الأرضي وهبوطه الى العالم السفلي بحثا عن حبيبته وزوجته « يوروديكي » ، اختفاء ديونيسيوس وظهوره مرة أخرى وهو اله الخمر واخصاب الطبيعة ممثلة في الكروم ، الاله المتصل بربات الغنــاء وعرائس الجمال وأفروديت وديميترا وأريــادني حبيبته الخالدة ، نزل أيضا الى العالم السفلي يبحث عن أمه ، وعبد في بلاد الاغريق وفي مصر وسوريــا والهند وان اختلفت تسمياته ، كذلك رحلة لوهنجرن الخاصة التي قادته فيها البجعة الى حبيبتــه الزا ، تلك البجعة « الموتيفة » الخاصة ، الحيوان المساعد ، العين الحارسة لميخائيل، التي توجد في أسطورة لوهنجرن وفي غيرها من الأساطير الخاصة بميلاد البطل التي اهتم أتورانك بتحليلها (٣٢) ٠ ميخائيل أيضا دخل الى قدس أقداس وانهار عليه المعبد وعرف كثيرا من الأسرار ، يونس أو يونان دخل الى بطن الحوت حيث عرف كما يقول بارسيلوس كنوز الأسرار ٠ يمتزج ذلك الماضي البعيد الأفق بماضي ميخائيل قريب الأفق نسبيا ، طفولته في كوم الشقافة وغيط العنب بالاسكندرية ، واحتفالات ايزيس وأوزيريس وحورس ، باحتفالات ديونسيوس الصاخبة ، الصقر بعناقيــد العنب ، برامة ايزيس القمر ، البقرة المقدسة الرمز القائم أبدا في مواجهة التنين رمز الموت والاستحالة ، المطلق الموجود دائماً محايثاً وكامناً في عمق أغوار فعل الحياة ، اللون الأخضر لون عينيها رمز الاخضرار ، الزراعة ، النماء ، التجدد ، الحياة ، ايزيس ، اللون الأسمر ، لون بشرتها ، النيل الطمي ، وسيلة الاخصاب والانبعاث ، في حين يكون اللون الأصفر هو لون الموت ، لون الصحراء ، لون الهشيم ، لون الذبول لون الوثائق القديمة البالية ، اللون الخاص بست ، التنين ، الشر ، اليأس ، وفي حين تكون النار المنبعثة من فم التنين ممتزجة باللون الأحمر هي لون الدم المستباح ، لون ورود أدونيس وجراحه وشقائق نعمانه ، يكون اللون الأخضر لون عيني رامة والأسمر طمي بشرتها والفضي ضوء حياتها الليلية المتجددة الصــاخبة دائما ، لون حياة مشعة دائما مبهجة دائما مضيئة دائما مطلوبة دائما لأنها ليست موجودة دائما ، فميخائيل يعرف « أنه قد خاض معركته مع التنين من وقت طويــل ، وأنه قد وجد بالفعل صورته الجميلة وعانقها ، وأن الصراع لم ينته ولن ينتهي » (ص ٣٥٩) ، ويعرف أن ست (الشر) ما زال موجودا ٠ فقد « كانت هذه الأسطورة تستثار في كل مرة تتعرض

فيها البلاد للغزو والشر ، وقد ظهرت فى شكل أساطير وتمثيليات تبناها معبد أوزير فى أبيدوس ، واحتفظت بها بعض البرديات المتأخرة • وقد خدمت غرضين : غرض ارضاء السامعين والمشاهدين بالرمز الى استمرار مشكلات ست ضد أوزير وأسرته ، وغرض ترديد اللعنات باسم الدين والقومية على الأعداء الأجانب الذين سمح لهم ست باجتياز أراضيه الآسيوية وايذاء مصر فى كرامتها وتقاليدها » (٣٣) • ان ست ، الشر ، التنين ، معطى بوصفه رمزا لتشتت وحدة البلاد وتجزئتها الى عدد من الأقاليم ، فهو الذى فرق جسد أوزير الى أربعة عشر جزءاً (وفى رواية أخرى ٤٢ جزءا) ، وقد كان ذلك فى العام الثامن والعشرين من جلوس أوزير على عرش مصر . هذه الأرقام ليست أرقاماً عشوائية فى ثلاثية ادوار الخراط المكونة من ثلاثة أعمال كل منها يشتمل على أربعة عشر وجها أو بابا أو تجليا من تجليات رامة ، أو ١٤ عملية من عمليات البحث عنها ولم أشتاتها • ويبدو الرقم ١٤ أيضا وثيق الصلة بليلة اكتمال القمر التى هى احدى عابداته القدامى ، وهى التى كانت ترتدى الفضة دائماً ، ثم ارتدت الذهبى بعد ذلك .

فى « رامة والتنين » قدم الكاتب أربعة عشر فصلا مكثفا شديد التقطير ، ثم بدأ فى « الزمن الآخر » يهبط أكثر الى العالم السفلى ، عالم الواقع يستبطنه ، ويرصد كل جزئياته وأحداثه الصغيرة والكبيرة ، وهموم أبنائه ، ليبلغ العملان بذلك ثمانية وعشرين جزءا • فى العمل القادم يكتمل جمع تجليات ودوائر وشظايا « رامة — مصر » — التى هى فى الوقت نفسه تجليات ودوائر وشظايا ميخائيل فى ٤٢ جزءا لتكون درة رائعة دون شك من درر الأدب العربى الحديث •

نعتذر عن هذا الاستطراد ونعود مرة أخرى الى التنين ، ذلك الرمز الأسطورى الخاص ، المبعد المفرق ، ضرورة من ضرورات الحياة ووسيلة من وسائل استمرارها من خلال اتصال الصراع فيها ، بين الخير والشر ، بين النقص والاكتمال • هذا الرمز طالما أرق البشر الأولين ، وأقض مضجعهم ، وظهر فى أحلامهم وأساطيرهم ومعتقداتهم الدينية ، انه الثعبان أبو فيس عدو رع فى بعض النصوص المصرية ، الحية الضخمة التى تمثل العاصفة والظلام ، التى تحاول أن تعوق اله الشمس رع فى رحلته اليومية المتآلسة (٣٤) ، وهو التنين تعامت الذى يقتله مردوخ فى الأسطورة الأكادية ، وهو لوثان الذى يذبحه بعل فى الميثولوجيا الكنعانية ، وهو ايللويانكاس الذى يقتله الاله — العاصفة بمساعدة هوباسياس فى الميثولوجيا الحيثية ، وهو التنين الذى يتفوه بكلمات عظيمة ضد الرب ، ويقهر الشعب اليهودى ، ويحاول تبديل أوقات السنة ، فى سفر دانيال:

ويظهر هذا التنين أيضاً فى سفر يوحنا واشعيا ، ويرتبط فى التراث الدينى المسيحى بمارجرجس ، وفى أغلب الأحيان يخرج هذا التنين من الماء (٣٥) .

فى الرواية كثير من الرموز والتيمات الأسطورية ، او حاولنا تتبعها لما انتهينا ، وكلها نتاج انصهار الأساطير الفرعونية ، والاغريقية والرومانية ، وأساطير بلاد ما بين النهرين القديمة ، وأساطير سوريا والهند القديمة ، والمعتقدات الأسطورية فى اليهودية والمسيحية وفى مصر الحديثة ، تواجهنا فى الرواية رموز القمر وعبادة القمر ، بيت الشعرى اليمانية ، اسم البيت الذى تسكنه رامة ، المرتبط بالقمر ، والمرتبط أيضا بايزيس . فقد كان نجم الشعرى هو نجمها الحارس ، كذلك نجد الشاروبيم والصاروفيم ، هتاف الهوسانا وصلاة البرمون الخاصة بتمجيد الله فى المسيحية ، احتفالات عابدات القمر وعابدات باخوس فى مصر وجزر كريت وأنطاكية واليونان وروما القديمة ، عشتار وعشتروت والعزى والأمازونات ، أفروديت وفينوس وايزيس ورامة ، البجع والحمام النوارس الصقور ، زهور السوسن ونبات الظل والصبار وشقائق النعمان ، بطليموس الثالث الذى يضبط المواقيت ويعيد الانتظام الى الزمن ومواقيت الفصول فى مصر القديمة ، احتفالات المصريين القديمة تقديم قرابين الأوز والسمك وسمك البلطى ، طائر الرخ ، طائر المستحيل يحلق دائما ، الجعارين السبعة المقدسة تزحف دائماً وتتجدد دائما ، طقوس العشق السرية التى طالما كانت تتم فى ضوء القمر وفى ظل كوابيسه ، التنانين والتياتين وصراع النور مع الظلام ، البرودة مع الشمس ، الفينيق فى سوريا والفوينيكس فى مصر ، تلك الطيور البديعة الحمراء التى تحرق أنفسها كل خمسمائة عام وتخرج من بيضاتها ، طيور العنقاء أنثى المستحيل ، وتمثل النار والشمس والاحتراق عمليات مهمة فى تجديدها ، ألعازر الذى يقوم من بين الأموات ، وأوزيريس ، ميخائيل مثل الله وكبير الملائكة الذى يحب البشر ويغار عليهم ويهبه الله سلطانا أن يحارب التنين عنهم ، الماء المقدس والنار المقدسة أوزيريس وديونسيوس وأرفيوس ، زاجريوس الاسم الآخر لديونيسيوس ، المسيح ، والعذراء ، حورس ، ماريا ، بسن وسخميت وحتحور حاضنة حورس ، ربة الذهب والفيروز ، نوت السماء القديمة المتجددة دائما ، طقوس العشق الدائمة الخالدة ، وطقوس الموت ، وقرابين ذبائح الأثم ، وطقوس ذبائح السلامة .

ان ادوار الخراط فى تجميعه لهذا الحشد الهائل من الأساطير فى بوتقة واحدة بلا انقطاع ولا انفصال يذكرنا بالانسان المصرى القديم النهم للعبادة ، والوصول الى الوحدة من خلال الكثرة ، ومن التعددية الى

أجنحة العقاء تزل من السماء بنفسج من البهجة ، ورؤوسنا تغوص فى السوسن الطافى على صفحة مياه الأردن متتابعة الرقرقة ، موجها متصاعد الايقاع مع الفرح حتى نضرب معا قاع مياه وضاءة شاسعة الأفق ، بين آكام شاهقة من أضغاث ورق الورد الأحمر الطرى المهروس تتهاوى بعضها على بعض ٠

« سأعرف أن أسنان التنين المنزرعة سوف تنبثق من جديد بألف تنين ، وأن النواة التى تصطلى بالحرارة ما زالت مطويـــة فى أنسدائها الخضراء الكثيفة العضارة ، بعيدة المنال » (ص ٧٥) ٠

فى هذا المشهد تبرز الحالة والحالة المضادة ، التحقق والسقوط ، الامتلاء والفراغ ، الامتلاك والخواء ، الحلم وفشل الحلم ، اليقين بقتل التنين ثم العنقاء بوصفها رمزا للاستحالة ، الفرح الرقراق الشاهق الذى يضج بالموسيقى الكونية ثم أضغاث الأحلام المكتشفة ، الورد المهروس الأحمر ، شـقائق النعمان ، جروح الحبيب ، دماء أدونيس التى توحى بالتجدد والانبعاث والظهور مرة أخرى ، الذى يصبح فى حالة ميخائيل ممثلا فى تجدد أنياب التنين المنزوعة مرة أخرى فى دورة أبدية دائمة تدور رحاها بين الممكن والمستحيل ، وتحيلنا بشكل حاد الى أسطورة كادموس الذى نزع أنيـــاب التنين ثم زرعها بارشـــاد أثينا فبرز فى الحال رجال مسلحون تطاحنوا فيما بينهم حتى قتلوا جميعا ما عدا خمسة منهم ساعدوا كادموس فى بناء كادميا cadimia قلعة طيبة الحصينة الحديثة (٣٠) ٠ وقد كان فرويد ينظر الى التنين فى الأساطير القديمة على أنه يرمز للأب فى نطاق تصوره لعقدة أوديب (٣١) ، فهل يمكن عد محاولة ميخائيـــل الدائمة لقتل التنين (الأب) هى محاولة دائمة أيضاً لامتلاك رامة (الأم) والامتلاء بها وحده ، وهل يمكن عد المثول الجاثم الدائـــم الحاضر أبدا للتنين أمام ميخائيل تعبيرا عن ذلك الحاجز السيزيفى والتانتالوسى الذى يمنعـــه دائما من التحـــقق الكامل مع رامة ، ذلك الحاجز الذى يحـــاول ميخائيـــل دائما أن يعبره من خلال دورة الأحلام والتصـــورات والرؤى والذكريات والتخيلات الحاضرة دائما ؟ يقول ميخائيل : « الرأس الفخور، الذى يبقر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح وبحنان لا حد له ، يغتذى بثمار الآلهة ، ترقص حوله تسـع رامات هن فى دورة تشرئب الى ذروة النصوص اللألاء ، ديونيز يوس مينراس الشمس الثمل بروح أورقية ، أثب اليه فى طفولتى ، عبر استحالة البئر العميقة فى سرابيوم كـــوم الشقافة ، فأصل ، لكن أجده يقوم حرسا لا تغمض عيناه على بوابة التنين الشامخة بحراشيفه وذيله الذى ضربته قاتلة ، ويحلق كالنسر بين عناقيد النجوم المتقطرة حلماتها الداكنة تنز بالمتعة ، ويرقص مع البجعة القمرية

الأم الجافية فى مقابل الأم الحنون ، وهى الصورة الكلية للنمط الأول للأم • وتدل هذه النظرة لديه على أنه برغم أن المرء يرغب أو يحتاج الى الدخول الى اللا شعور من أجل أن يحل صراعاته الداخلية ، فانه يكون فى الوقت نفسه خائفا مما قد يواجهه هناك من أهوال • وهيرا ، ملكة السماء التى كانت فى الأصل ربة القمر ، زوجة زيوس وأخته ، هى التى أرسلت السفنكس الى طيبة (وطيبة كانت مدينة غريمتها سميلى ابنه كادموس طيبـــة) ، وقد كان أبو الهول أحد الوحوش الذين انجبتهم اخيـــدنا Enhidna ، تلك الأنثى الوحش الهائلة التى نصفها الأعلى نصف فتاة جميلة ونصفها الأسفل حية متوحشة • ويذهب يونج الى أن هذا التركيب المزدوج يتفق مع النمط الأولى للأم ، فأعلى يوجد الجزء الانسانى الجميل الجذاب ، وأسفل يوجد الجانب الحيوانى المرعب ، الذى يتحول الى حيوان مخيف من خلال عملية الزنا بالمحارم • واخيدنا هى أم الكل ـ الأم الأرض، جايا التى تدرك مع تارتاروس التمثيل الشخصى للعالم الأرضى • وهى الأم الخاصة بكل الآلام ومظاهر الرعب : خميرا وسيلا والتنين وسربروس وأسد نيميا فى اليونـان والنسر الذى افترس كبد بروميثوس ، وهى كذلك التى منحت الحياة لعدد آخر من التنـانين ، وأحد ابنـائها كان أورثروس الكلب الخاص بالوحش جيرون الذى ذبحه هرقل بواسطة هذا الكلب ، ومن خلال عملية زنا بالمحارم أنجبت اخدنا أبا الهول (٢٨) •

برغم كل ما سبق يعتقد أن هناك صلة ما بين الشاروبيم والصاروفيم والتصور الخاص بشكل أبى الهول من ناحية ، وفكرة الأم الخالدة التى يخرج منها البشر كما عبر عنها الكاتب فى الرواية بأشـكال عدة لكنها واحدة من ناحية أخرى • لكن تصور الشاروبيم الذى يضم فى جسد واحد الانسان والحيوان البرى المتوحش (اللبوءة والأسد) ، والحيوان البيتى المستأنس (البقرة) ، والحيوان الذى كان متوحشا وصـار مسـتأنسا (القطة)، ثم الطائر المحلق (النسر ـ رفيق الشمس ـ الصقر ـ حورس) يبدو أكثر اقترابا من طبيعة رامة فى الرواية ، التى هى الأم والحبيبة ، البقرة المقدسة والقطة المتوحشة ، المستأنسة والبرية ، المقيمة والمغادرة أبداً ، التى تماثل فعل الطيران فى البعد والقرب ، الحضور والغياب ، الوداعة والتوحش • هذا التصور السابق يرتبط بطريقة أو بأخرى بذلك الكائن الأسـطورى الخاص الذى يجثم على أنفاس الأحـداث فى « رامة والتنين » وكذلك فى « الزمن الآخر » : التنين ، المطلق ، المستحيل ، الشر ، طبيعة الانسان وطبيعة الحياة المزدوجة التى أفرزت تنينا شريرا أو تنتينا خيرا ، كما عبرت عنها رامة فى أحد مشـاهد الرواية (٢٩) ، التنين الذى يظن ميخائيل دائما أنه قتله لكنه يعود من جديد : « وقد قتلنا التنين معا بأيدينا العارية المتشابكة فى عناق لا ينفصم ، رفرفـة

الواحدية حيث الكل في واحد والكل هو الواحد ، « ففي كل مدينة ، مهما كانت ضئيلة الأهمية ، كان الاله المحلي يتحد مع معبودات أخرى قد أتت في يوم ما من مدينة قريبة أو بعيدة • فعندما شيد رمسيس الثاني مقر اقامته الموجود في الدلتا الشرقية ، جمع فيه طائفة كبيرة من المعبودات ، فكان آمون موجودا بجوار ست ، عدوه اللدود في الماضي ، وتوم معبود أون ، وبتاح معبود منف ، ومعبودات الدلتا مع معبودات سوريا وفينيقيا •• وفي منف كان هناك حي بأكمله يسكنه أهل صور ، فكان عبارة عن عالم صغير يضم جميع المعتقدات المصرية والأجنبية ، وطيبة التي تسمى المدينة ذات المائة باب ، كانت جديرة بأن تسمى المدينة ذات المائة معبود » (٣٦) • ويعلق بيير مونتيه على ذلك قائلا « كأن لم يكن لدى المصريين آهة كافية في بلادهم فراحوا يتعبدون لآلهة البلاد المجاورة لهم » (٣٧) • وهو تعليق ينبىء عن سوء فهم لطبيعة العقيدة والعبادة المصرية القديمة التي كانت أول توق انساني واضح متجه بشغف نحو الوحدة والتوحيد • ان رواية « الزمن الآخر » مبنية على نسق مشابه الى حد كبير ، فميخائيل يستدعي كل أساطير العالم القديم المتصلة بالخصب والتجدد ، ليخلق أسطورته الخاصة ممثلة في رامة عقيدته الأنثى الخالدة وعالم الإمكانات الأولى كما يقول يونج ، الدائرة المحتشدة بالصور التي تزخر بكل مظاهر الخلق ، تهدهد الطفل المقدس بصبر منتظرة تحققه الواعي ، هذا الطفل هو بذرة الكلية ، وهو في حد ذاته مميز من خلال رموزه الخاصة (٣٨) ، « في ثنائية رامة وميخائيل استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليسبح كأنما هو جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصرا له ، وغاص فيه الآن وعاش فيه بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير احالة ، أية احالة ، الى زمن ما » (٣٩) •

ان طريقة تعامل ميخائيل مع الأساطير هي طريقة تعامله مع رامة نفسها ، لأن رامة هي أسطورة العالم الخالدة في نظره ، وهي الطريقة نفسها التي بني عليها ادوار الخراط روايته أيضاً ، فطريق الاداء الفني يتعانق مع منظور الرؤية في تفاعل حميم ، عبر عنه الكاتب من خلال بحث ميخائيل الذي هو قناعه الخاص عن معاني الكون والوجود والحياة والذات منصهرة في كل ما سبق ، والأبواب الأربعة عشر التي تتكون منها الرواية كل منها مدخل الى عالم رامة ، كل نها يتكون من فصول ، كل منها يحتوي على حشد متقدم مقطر من عالمها ، الباب أحد المداخل الهامة للشخصية ، وهو اسم من أسماء السيد المسيح ، وهو مصطلح حاضر في التصوف الاسلامي ، يقول وليم بليك : « اذا تم تنظيف وجلاء أبواب الادراك ، فان كل شيء سوف يبدو للانسان على حقيقته ، لا نهائيا » (٤٠) •

ان عـالم « الزمن الآخر » قد تشكل من خـلال التراوح بين عالمين يصطرعان دائما : الأرض والسماء ، العاطفة أو الغريزة والعقل ، محاولة عبور الصراع والكثرة الى الوحدة ، محاولة ايقاف منظور الزمن المتتابع ، الهرب من شباك التحولات وشراك التغيرات التى هى فى قلب أعماق فعل الحياة الى قطب يجمع النقيضين ، قطب لا يعرف حدودا بين الموت والحياة او الميلاد والانقضاء ، لأنه قطب الخلود والبقاء الأبدى والأزل السرمدى ، قطب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن • وحول هذا المدى وداخل هذا النطاق وفى أعماق هذا الأفق وفى طبقـات هذا المنظور تشـكل وعى ميخائيل وتشكلت أسطورته الخاصة من خلال رامة ، « كأنه كان يشتاق الى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شـتات « تاريخ » تراثه ووطنه وعالمه المبعثر — بالصورة التى رآها هو ، والمكثف متجزئا فى وقت واحد فى شكل هذا الكم الكبير من الرموز • كان تاريخ التراث والوطن والعالم مبعثا ، ومكثفا فى جزئياته الصغيرة لا يكاد يربطها رابط فى ذهن ميخائيل ، حتى لم يكن يحس بوجوده الفردى الخاص ، الى أن نادته رامة باسمه فى ميدان التحرير ، وأحس فى تلك اللحظـة أن اسـمه قد نودى للمرة الأولى فى الحياة « باللغة المناسبة » ، فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلا ويكتسب معنى متكاملا » (٤١) • ان رامة لا تقف فى الرواية كوجه مقابل لميخائيل أو ضد له أو نقيض لصوراته ، فهى هو وهو هى ، هى مرآة يرفعها يعبر من خلالها بشكل رمزى عن معتقداته عن الكون والحياة والذات والانسان •

الأسطورة الخاصة — العقيدة الخاصة (أفق التذكر القريب) :

ليس هناك أى انفصال بين معتقدات ميخائيل الخاصة والأساطير التى يستدعيها ، فأسطورته الخاصة مشـتقة من الطقوس التى يؤديها والطقوس التى يحاول الهرب منها ، ومتشكلة من عقيدته الخاصة التى يبثها فى كل موقف وكل سلوك ، عقيدة ميخائيل المتمثلة فى تساؤلاته الدائمة عن معنى العدالة والحب والحرية • يقول ميخائيل : « هذا البحر يحلم بك ، كما يحلم بصحراء وديعة وكامنة الشراسة ، الا شمس فيها ولا نهاية لأفقها •••• تعصف بى وتتقلب ، الأيام والشهور والسنوات ، ولا شىء يتغير ، الحب مصون ، يزداد سطوعا ، ويتقد بلا خفوت ولا انطفاء ، أنت لا تسمعين حدمة هذه النار ، لا يصلك اضطرام شعاليلها المتطايرة اللاذعة الأسنان ، صوتها ، بلا انقطاع ، تعزف به كل الأوتار ، ويملأ على كل طريق ، صوتها ، صوتك ، صوتى ، كيف أنطلق باسمك ؟ كيف يمكن أن أنطـق باسمك ؟ بكل الأصـوات ، من العواء الموجوع فى الأحشـاء

الحيوانية الى لهمس لوثير ، من حشرجة القلب المختنق الى النجوم المتقطرة بدم شفاف ، من الصرخة التى تعض عليها الى النداء بيأسه الرقيق ، كل الأصوات ، شوق معتم مكتوم ملء ، عقدة غليظة الحبل ، مزدحمة بنوع من الجمر المتلظى المطمور ، أضم على الجمر قبضتى بلا انفكاك وقبضتى عليه رماد أبيض كثيف ساكن الطبقات » (ص ٤٥) ٠

ويقول : « أتحدث اليك وأنت غير متحققة بعد ولكن موجودة ، وأنت هنـاك حاضرة على الفرقـة ، وأنت معى فى قمقم حبنـا ، على السواء » (ص ٩١) ٠ ويقول أيضا : « الشيء الذى أعرفه تماما ، أنه منذ البداية والى نهاية غير مرئية ولعلها غير موجودة ، حديثى موجه اليك أنت ، وأنت وحدك ٠ بيأس ـ له وجه الأمل المخفى ـ من أنه سيصل اليك يوما ما ، وانك ستعرفيننى ٠ كان يقينى كاملا أننى لن أتلقى ردا ، أبدا ، وأنه لم يحدث أبدا ، هذا الوصل الذى هو حب ومعرفة ، معجزة الزمن الآخر أنه قد حدث ، وأنه يبدو كما لو كان لم يحدث ، بقعة محرقة النور ستظل أبدا فى بؤرة القلب ، لا أستطيع أن أنظر اليها » (ص ٩٢) ٠

ان الحب الكامل الذى لا يتحقـق فى هذا الزمن ، بـل فى الزمن الآخر ، زمن الحلم ، زمن اللازمن ، ما وراء الزمن ، هو المحور الأول لعقيدة ميخائيل ، العقيدة التى تقوم وتتكون من خلال المعرفة ، الحب من خلال الحب ، تيار غنوصى كونى شامل سيطر عليه وأجج حياته : « وحشية حبى أذكرها ، ومجده لا يغرب ٠ وحتى لو كانت هذه هى النهاية ، فاننى هكذا أوجد ، بها أوجد » (ص ١١٨) ٠ حياة ميخائيل هى توتر دائـم بين المطلق والنسـبى ، المؤقت والخالد ، العـابر والمقيم ، المسـتحيل والممكن ٠ وقد اختار ميخائيل لطريق الصعب ، طريق المطلق الخالد المقيم المستحيل ٠ وحب الذات لدى ميخائيل يذوب فى حب الآخر ، فتحدث حالة متميزة من التشوف الوجودى والتوق الغلاب فى أن يتحقق هناك معه من خلال نفى كل مظاهر الظلم والقيد والكراهية السائدة فى العالم ، والنداء الدائم المقيم ٠ الصرخة هو وسيلة لهذا النفى ، وسيلة للتحقق والتكامل مع موضوع التحقق ورمز التكامل ، ويستمر النداء ما دامت الحيـاة :

« قال لها : الا تسمعيننى اناديك ؟ الم تسمعيني ؟ قالت ، قاطعة : لا ، لم أسمع ٠

لم يقل : فقط لكى أسمع ـ أنا ـ وقعه ، هذا النداء ، والحنو فى جرسه ، فى تحدر نغمته ، ونأمته الناعمة في هدأة الليل ، فقط ، لأننى

أفتقد أن أناديك وأنت على مسمع ، فترددى ، أو تصعدى الى • كأن الخرس الذى يطبق على رقرقة القلب قد ثقلت وطأته • قالت : لا • لم أسمع •

فى ردها لوم ، رفض للوم ، ونفى لعبث الرومانتيكية كله •

قال لنفسه : أعرف أن النداء ، فى آخر الأمر ، لا وزن له • لا معنى له • ليس من شأنه على أى حال أن يسمع • هو موجود لأنه لا يسمع » • (ص ١١) •

وأيضا « أن يحدث • أن ينفصم القيد بصوت سقوط السماء • طلقة الرعد الواحدة ، تنقصم بها نفسه ، وتتفتت ، رماد الشهب • انفصام كل شىء • الانقطاع عن العقل ، انشقاق الزمن ، انقضاض القهر ، هشيم الواقع يتهاوى • الانطلاق ، الاختراق الى قلب الحقيقة تدميرا للحقيقة • قصف ضربة الرعد غير المتكررة تتقوض لها كل الأركان الهشة التى كانت تلوح سامقة الأعمدة وطيدة الصخر • على الحافة المسننة لهوة الانفكاك الغائرة السديم ، تشدنى غواية السقوط فى اطلاق الاسم ، صرخته » (ص ١٨) •

ان الرواية توتر دائم بين الكلام والصمت ، بين مرحلة ما قبل الكلام بما فيها من أفكار وتصورات وأحلام وتهويمات ، ومرحلة ما بعد الكلام أو أثناء الكلام (وما بعد الكتابة وأثناءها أيضا) بما فيها من فعل وممارسة وطقوس • وحين تضغط مرحلة الصمت وما قبل الكلام بما فيها من أحلام وذكريات وانفعالات ومونولوجات داخلية كثيرة متنوعة متصارعة فى الرواية ، يظهر السلوك الواضح الصريح لدى ميخائيل مرتبطا برموزه، ويكون مستوى الطقس (الفعل الخارجى) مرتبطا بمستوى العقيدة (الفعل الداخلى) • ينادى رامة ويبحث عنها ، يصرخ طالبا اياها ، يخلقها من خلال الكلام والكتابة واطلاق اسمها والصراخ عليها ، من خلال نشاطاته الخارجية المعبرة عن عقائده الداخلية يكتشف ذاته • ان الكلام واطلاق الأسماء ، والخلق من خلال الكلمة ، مسألة لها جذورها الضاربة فى الأساطير القديمة أيضا • فى الأسطورة ، كما يقول ارنست كاسيرر ، تصبح الكلمة فى حقيقة الأمر نوعا من القوة الأولية ، ومن خلالها تبدأ كل الكائنات وكل الأفعال فى كل العوالم الأسطورية التى يمكن تتبعها ، وهناك استبصار دقيق الى أسس هذه العلاقة بين الكلمة والخلق ، موجود فى عديد من الأساطير القديمة ، فى أسطورة معروفة تغرى ايزيس اله الشمس رع أن يكشف لها عن اسمه السرى ، ومن خلال معرفتها بالاسم تمتلك قوة تفوق قوته وقوة غيره من الآلهة ، وقد كان الفرعون يمنح عدة أسماء وكل اسم ينقل خاصية خاصة ، قوة مقدسة جديدة • وقد لعبت هذه الدوافع دورها أيضا فى المذهب المصرى المتعلق بالروح والخلود ،

فأرواح الراحلين وهي تبدأ رحلتها الى أرض الموتى يتم منحها ، ليس فقط ممتلكاتها الفيزيقية كالملبس والطعام ، ولكن أيضا بعض الهبات السحرية التى تتكون أساسا من أسماء حراس بوابات العالم السفلى ، لأنه من خلال معرفة هذه الأسماء فحسب يمكن أن تفتح أبواب مملكة الموت أمام الراحلين (٤٢) •

لقد كان ميخائيل ينادى رامة ، يطلق عليها الأسماء ، يعتبرها ايزيس وعشتار والعزى وفينوس والأمازونة ومنت الرؤوم وماريا وغير ذلك من الأسماء ، ومن خلال اطلاق هذه الأسماء كان يستحضرها حية فى ذهنه ، ومن خلال استحضارها حية كان يخلق عالمه الخاص معها • ان الاسم هو قوة واقعية ووسيلة حماية فى المسيحية ، الكلمة التى كانت فى البدء والتى هى الله ، والكلمات أعطاها الرب فى ديانات الكورا الهندية وسيلة ليتحكم بها فى الأشياء ، ولدى هيجل كان سلوك الانسان الأول هو اطلاق الأسماء على الأشياء ، ثم من خلال منحه الأشياء أسماءها استطاع أن يمتلك العالم • انها الكلمة ـ اللغة التى تكشف فى الواقع للانسان عن ذلك العالم الذى يصبح أكثر قربا بالنسبة اليه من أى عالم طبيعى آخر ، والذى يلمس أفراحه وأحزانه بشكل مباشر أكثر من أية موضوعات طبيعية أخرى (٤٣) • الاسم ، الكلمة ، ليس سوى وسيلة من وسائل استحضار رامة بوصفها رمزا ، تضاف اليه الصورة ، لكن الكلمة توجد مع الصورة وتوجد بعدها • الكلمة قد تقترب أكثر من عالم الطقوس ، الصورة والكلمات واللغة غير المنطوقة والصمت تقترب أكثر من عالم العقيدة • من خلال اللغة والأسطورة التى هى لغة خاصة ، والحلم الذى هو لغة خاصة ، والذاكرة التى هى لغة خاصة ، والسؤال الذى هو لغة خاصة ، والشكل الذى هو لغة خاصة ، تتكون عقيدة ميخائيل التى هى أيضا لغة خاصة ، لغة سرية يتساءل بها فى « رامة والتنين » : « هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء ؟ نعم ، مستحيل ، الحب مستحيل • فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ » • ان ايقان ميخائيل بالمستحيل هو الذى يدفعه الى قهر المستحيل ، وايقانه باستحالة هذه الأشياء لا يعنى يقينه بعدم وجودها ، بل بأنها موجودة ، وأن الوصول اليها ممكن ، ربما تم ذلك فى الزمن الآخر ، لكنه ممكن • ويقينه بوجود هذه الأشياء برغم استحالتها ، ويقينه بامكانية الوصول اليها ، يجعله يتساءل مستنكرا متحديا رافضا : هل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ • ان ميخائيل لو سلم بالمستحيل لما كان هو ميخائيل ، لصار شخصيا آخر يمضغه الزمن ويلقى به فى نهاية أية دورة من دوراته • ايمان ميخائيل هو أن « الكلية ، الاطلاق ، النهائية ليست مبالغة ولا اغراقيا

ولا صورة من صـور الكلام • هى حقيقة بسـيطة ، على مستوى معين • لا تأتى اطلاقيتها من المقارنة ، بل من مجرد وجودها بذاتها• ليس المنسبية هنا مجال ولا سياق » (ص ١٣٥) • لكن ميخائيل ، الشخصية المحورية فى الرواية ، تنقسم • فهى تعيش فى ماضيها وهى فى حاضرها ، وبين ماضيها وحاضرها فاصل من السنوات ، وهى تعيش فى أساطير الأقدمين التى تفصلها عنها آلاف السنوات • وهى شخصـية منقسمة أيضا على مستوى السمات والخصائص ، تتذكر نفسها فى أوقات انتصارها وأوقات انهزامها ، أوقات ساديتها وأوقات ماسوشيتها ، أوقات انبساطيتها القليلة وأوقـات انطوائيتها الكثيرة • لكنها أبدا الشخصـية نفسها بصراعاتها ونواقصها ومظاهر مجدها واكتمالها ، لا فاصل بين ماضيها وحاضرها وبين حاضرها ومستقبلها ، انهزامها وانتصارها ، كل ذلك فى آن واحد • ان ميخائيل انطوائى الطابع ورامة انبساطيه ، ميخائيل انطوائى مع العالم انبساطى مع رامة فقط ، وجزء كبير من انبسـاطيته معها هو فى اتجاه الانطواء ، أى يتم من خلال التصورات والرموز والأحلام ، وعالم الباطن هو عالم الدراما الانسانية الخصبة ، العالم الخارجى يبدو طقسا مضادا يناصبه العداء ، فى الباطن تتوهج الأحلام وفى الظاهر يشعـر ميخائيل بانسكاره •

« قال : البهجة تحدث وتمضى كالحلم غير المتـكرر كالشمس فى الليل • وشمس الحلم فى الليل تسطع حارة وسوداء وحوافها حادة • وألم البهجة لا يطاق • أما القتل فمتكرر لا ينقضى ، والذى يتبقى هو الليل الطرى الثقيل ، قهر الأمم التى بلا وطن ، الجوع فى قلب الوفرة المهدرة ، والانهاك ، لظمأ وانتهاك الأطفال ، والقلب الذى يبكى وحده لا يواسيه أحد ، ومياه النيل التى تفيض وتدجن وتلجم وتتلوث قدسيتها، والغرباء الذين اقتحموا الديـار وسحقوا فصـوص القلب فى الرمل ، والزراع قد هجروا الأرض بحثا عن اللعب والخداع الالكترونية ، وتركوها للخراب والدود » (ص ١٤٩) •

يبدو وضحا بما لا يقبل الشك أن هم ميخائيل هو هم عام ، هم يكمن فى عملية الشعور الجارف بالنقص والفقـد والتشوه الكامن فى الواقع الخارجى ، هم وعذاب مقيم ينبثق من شعوره المصطرع والصاخب المؤرق دائما بأن التنين ما زال قائما مسيطرا ، وأن الشر ما زال منتشرا ، وأن الجدب هو السائد والفراغ هو المهيمن ، وأن أى محاولة للاتصال غالبا ما تسقط فى وهدة الانفصال ، وكذلك « لأنه يعرف أنه مهما لج به الوجد ومهما شطبت المجاهدة فانه غير قادر على امتـلاك آلهة » (٤٤) .

وأيضا قوله « كنت أظن أن السـعادة ممكنة ، وأن الحب ممكن ، وأن العدالة ـ فى نهاية الأمر ـ ممكنة . الآن فقط عرفت المستحيلات الأربعة » (ص ١٥٠) .

اننا نواجه فى الرواية بالزمان الأول والزمن الآخر ، بميخائيل الأول وميخائيل الآخر ، برامة الأرضية ورامة السماوية، رامة منقسمة وميخائيل منقسم ، رامة في حالات الصفو غيرهـا فى حالات الجفاء ، فى حالات التنائى تكون رامة شخصية أخرى : كان صوتها الآخر ، صوت الأخرى منها ، عميقا خفيضا ، طفليا ، ومحملا بتراث فادح منكور ، وليس فيه أدنى شكاة ولا استنجاد ، وكان عجزه أمام هذا الصوت ، أمام هذا النوم ، مطبقا وكاملا (٢٤٦) . ان ميخائيل يعيش الشيء وضده فى الوقت نفسه ، هو الفكرة ونقيضها ، ويحاول دائما أن يصل الى مركب النقيضين ، انه يؤكد دائما أنه حتى لو كان الخلود خدعة والديمومة حلم طفولة لا تريم فانهما معه بلا انتهاء ، فيتساءل بالحاح : «الخلود خدعة ؟ الديمومة حلم طفولة لا تريم ؟ هما معى بلا انتهاء . هو أيضا مثول الصمت وسـقوط الكلام والحيطان القديمة لا تنهار » (٢٥٩) .

قال ميخائيل لرامة : « العدالة ليست شيئا انسانيا ، وليس الحب انسانيا ، وليس الجمال انسانيا ، هذه أشياء نقية بطبيعتها ، صافيـة وطاهرة ، مطلقة اذا أحببت مادمت قد ذكرت هذه الكلمة . أما كل ما هو انسانى فهو ملتبس وملوث ، المشكلة أننى لا أعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجودا الا بما هو انسانى ، الا بما هو داخل الانســان ، ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون عن رضى وطواعيـة والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ، عن متعة أرضـية أو باسم مطلق ما أيضاً ، مطلق يرونه أعلى من كل الآثام والجرائم » آ ص ٢٧٤) . ان تساؤلات ميخائيل الدائمة عن الحب وعن العدل وعن المعرفة هى تساؤلات عن أشياء يعتقد انها اقانيم الوجود الكبرى ، انه يؤمن ويرتبط بكل « ما هو مقوم للانسان ، حريتـه التى لا يمكن أن تهدر ، توقـه الى العدالة والى الجمال ، نشوته بالحس وصوفيته بالمطلق ، مأساته الكونيـة المحتومة كانســان ، وقدره المجيد فى مجابهتها ، تكافله الحميم مع رصـفائه فى المجتمع ، وفى الحياة ، وفى الكون ، كلها لب حقيقته المغلقة ... وكلها مخارج للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لابد من ولوجها الى جوهر الكنز المرصود » (٤٥) . انه المستحيل فى عقيدة ميخائيــل ممكن ، والبعيد قريب ، والغـائب حاضر ، والذاهب ماثل ، والانسان قادر على الوصول الى المطلق والكامل ، وعلى الخلاص من الفوضى الضاربة فى كل شيء ، ومن النظام ، المعكوس للأشياء ولمنطق الأمور ،

تلك الفوضى الماثلة فى الشر القابع المتوفر المتحفز فى كل جنبات العالم ، وفى القتل المنطلق بلا قلب ولا تمييز ضد الأطفال والأبرياء ، فى العبث الذى يقع ميخائيل كثيرا أسير قبضته ، واللا جدوى التى كثيرا ما تحكم وثاقها حول عقله ووجوده فيصرخ • ولكن فى لحظات اليأس والعبث يؤمن ميخائيل بالتجدد والديمومة والمعنى وراء اللا معنى ، والنظام خلف الفوضى ، وهذا هو ما يعطى لحياته معناها ، ولوجوده دلالته ، ولعقله يقظته ونشاطه الدائم المتوثب • لكن الوصول الى مناطق الكمال ليس بالأمر الهين أو اليسير ، فكيف يكسر ميخائيل طوق دورته المحكم ، وكيف يصل الى كمال دائرته اللا نهائى ؟

نقص الصورة وكمال الدائرة (أو البحث عن الماندالا) :

« الزمن الآخر » تجربة فنية كونية شاملة ، تجربة حسية شبقية تخلع صفاتها وخصائصها على كل مكونات الطبيعة الصامتة والحية ، تجربة عشق وحس صوفية ، وايمان بالمعرفة الغنوصية من خلال العشق ، وتجربة خاصة فى الصوت والحرف والموسيقى والتشكيل لكل المفردات المكونة لهذا العالم الخصب •

يبدو هذا العمل قريبا من الأعمال التى سماها يونج بالأعمال الكشفية ، تلك الأعمال الغريبة التى تشتق وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة فى عقل الانسان ، وتشير الى زمن الماضى السحيق ، وتوقظ فيه عالما انسانيا خاصا يتضمن صراع النور والظلمة ، خبرة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الانسانى ، وقيمة الخبرة وقوتها معطلة من خلال ضخامتها وفداحتها ، انها تنبثق من الأعماق اللا زمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد ، وهى تتجاوز معاييرنا الانسانية للقيمة والشكل الجمالى ، وتسمح لنا بالدخول الى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها (٤٦) •

يبدو الزمن الآخر هو الزمن المضاد للزمان الكرونولوجى الخطى المتصل ، انه زمن قائم ومتصل ودائم أبدا لا ينقضى • الزمن هنا قطعة واحدة ، مفتوح دائما وممتد ومتصل ، وانقضاؤه لا يحس لأنه — هذا الانقضاء — غير موجود • يدخل ادوار الخراط فى الزمن الآخر منطقة ما تحت الشعور ، حيث المياه الهائجة المتدفقة المتاهية للتفجر تحت القشرة الرقيقة شديدة الهشاشة • ما زالت « الزمن الآخر » مثلها مثل « رامة

والتنين » : « أساسا ، استكشاف لمعنى الحب بمعناه الكونى العميق ، الرغبة فى كسر أسوار الوحدة والوصول الى براءة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط ، حيث لم يكن ثمة ثنائية ولا صراعات ، ولا حس بالذنب » (٤٧) .

ان الرواية فى جوهرها تدور فى فلك الصراع الذى يحتدم بين شقى الطقس والطقس المضاد ، أو المقابل ، الطقس كما يمثله الواقع بكل ما يضج فى أعماقه من مظاهر نقص وقصور وانحلال وتشوه وسقوط ، والطقس المقابل المأمول ، الحلم بكل ما يفىء فى آفاقه من كمال واكتمال وتحقق ووجود ، ثمة دورة متكررة تدور فى فلك الطقس وفى جنبات الواقع عبر عنها الكاتب من خلال التكرار الطقسى للرسائل والأخبار والحكايات والحوادث التى قد تختلف فى مفرداتها وتركيباتها ، لكنها تشترك فى مضمونها ودلالاتها ، فى الفقر والعوز والحرمان والاحباط الكامن الظاهر فى كل كلمة ، فى فعل القتل وفعل الحرمان وفعل طلب النقود لسد ضرورات الحياة ، فى الامكانات المهدرة والأحلام المحطمة والأمنيات المهشمة ، وهى تتكرر بشكل يؤكد ضرورة لخلاص منها واستبعادها . والكاتب يستخدم لايصالها لغة سردية قريبة من لغة الصحافة ووسائل الاعلام ، لغة مجففة مصمتة باردة تقريرية بلا انفعال ، وتقوم فى مقابلها رموز وصور الطقس المقابل : الأمل الحلم التشوف الطلب ، رموز وصور الخصوبة والتدفق والتوهج والامتلاء . واللغة هنا مجازية شعرية ، مجازية استعارية موشية محلقة متفقة مع طبيعة الخبرة ورحابة أفق التصورات . ان الرواية كما قلنا تدور فى فلك هذا الصراع بين الطقس والطقس المقابل . والهدف الأساسى لحل هذا الصراع هو الوصول الى الماندالا ، الاكتمال ، التحقق ، الزمن الآخر .

ان الماندالا التى وصف بها ميخائيل حبيبته رامة فى « رامة والتنين » ما زالت هى أيضا أحد المحاور المهمة لفهم خصوبة « الزمن الآخر » ان لم تكن هى أهم محاوره على الاطلاق . ان الماندالا هى الدائرة السحرية التى تمثل بطريقة رمزية الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية (٤٨) . انها وسيلة لتحقيق وحدة جديدة بين القوى المتعارضة داخل النفس من خلال دائرة تجمع بين المتناقضات ، وسيلة لتحقيق تكامل الشخصية وكمال العمل الفنى . وقد استنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للماندالا هو رمز ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات العالم ، ولكنها نمط أولى نشأ داخل النفس الانسانية ذاتها (٤٩) . وفى هذا التصور تبدو سوزان لانجر وثيقة الصلة

فى تصوراتها بتصورات يونج • ومحتويات الماندالا ترمز لجوانب من المذاهب الدينية فى الهند القديمة كالاشراق والبعث والتطهر من الجهل ، وكل ماندالا تمثل مبادىء أساسية للعالم كالاستقبال والنشاط والتوتر الكلية • وتخيل الماندالا ، بصريا ، يشتمل على توحد المرء مع هذه المبادىء • واليوجى يستخدم الماندالا بوصفها أساسا للخيال البصرى • وهو أيضا يجعل الماندالا جزءا أساسيا من طقوسه الدينية ، ويعبرها مسقطة على أجزاء جسمه • وعندما نأخذ الدائرة مثالا ، فانه يتم تفسيرها فى حالات كثيرة على أنها حالة من الوحدة أو الاكتمال (فى مقابل التعدد والنقص) ، انها السماء فى مقابل الأرض ، الذات باعتبارها كلية الروح فى مقابل الجسد ، الكلية ، النهائية ، الاشراق • وقد تجلت الدائرة على أنها الرمز الصينى لين ويانج (الحياة والمادة ، البناء والحفظ ، الذكر والأنثى) فى النظام التاوى والهندى القديم (٥٠) ، الكلمة المقدسة ، رمز الذكورة والأنوثة ، وعلى أنها ماندالا الهند والتبت ، زهرة اللوتس فى مصر القديمة ، ولدى الهندوس والبوذيين ، والهالة التى تحيط بالقديس فى الديانة المسيحية ، وعجلات الشمس فى الحفائر الصخرية من العصر الحجرى الحديث ، انها رمز للسماء والأثير والعقل والفكر والشمس والوحدة والكمال والخلود ومبدأ الذكورة النشط والسمع والصوت والتحقق (٥١) •

أن ميخائيل يتبع فى الوصول الى رامة وامتلاكها طريقا اولبيا حلزونيا أسطوانيا له صفات التطور والنمو والتعميق والدوران والحركة ورأب الصدع والتنفس والذات المتحركة أبدا فى الطرق الصاعدة والطرق الهابطة • وفى كل مرة يظن فيها أنه قد تخلص من نقصان الدورة وتوصل الى كمال الدائرة ينتبه الى ذلك الوهم الذى عاش فيه بعض الزمن ، لأنه دائما يسعى الى الكمال والى كمال الكمال : « لم يقل لها : لأنك — حتى عند كمال التحقق — تبقين شوقا غير متحقق تماما ، وفى أضوأ لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام ، فيها آفاق أبعد ، لا وصول لها ، لذلك أنت دائما متقدة ، متوهجة فى سريرتى » (ص ١٩٩) • فمع البحث عن الماندالا فان الكمال يعنى الانتهاء ، وكمال الشىء قد يكون غايته وانتهاءه ، ومن ثم يظل ميخائيل دائما فى توق دائم لكمال أكبر وعبور مستمر لحدود الدائرة الى دوائر أكبر • هذه الحركة المستمرة الهاربة دائما من النقص والفقد الى الكمال والوجد لها جذورها فى الأساطير القديمة ، وهى تتعلق بتلك الخبرات الخاصة بسقوط الانسان الأول من الفردوس الى الأرض ، من حالة التكامل الى حالة الانفصال ، وسعى الانسان دائما الى العودة الى ذلك الفردوس المفقود • وأساطير التكوين فى كثير من الثقافات تتعامل مع خلق الانسان من فضاء سديمى لا نهائى ، ثم مع انتهاك الانسان لارادة الخالق ثم سقوطه من الفردوس • يتعامل

ادوار الخراط مع فكرة الابعاد والطرد من الفردوس لدى ميخائيل بشكل خاص ، من خلال ابتعاثه لسفر تكوينه الخاص الذى يبدو ميخائيل فيه كما لو كان قد طرد من جنة رامة ، ومن ثم فهو يحاول دائما العودة اليها ، ومن خلال تأكيده الدائم لأفكار الابعاد والالغاء والعزل والفقد فى مقابل الاقتراب والانصهار والاكتمال والوجد . ان فكرة ابعاد المحبوب عن حبيبته أو أهله أو عن أمه فكرة شائعة فى الأساطير القديمة ، مثال ذلك أوديب الذى أبعد ثم عاد بفاجعة مشهورة ، وموسى الذى أبعد ثم عاد نبيا ، وكذلك يوسف وأوزيريس وغيرهم . ومن الأفكار الملازمة الخاصة لصورة خلق الانسان والسقوط من الفردوس فكرة امكانية العودة الى هذا الفردوس ، العودة من الانفصال والتبعثر الى الوحدة والتكامل ، من الأرضية والثنائية والتعدد الى الوحدة والاكتمال والاتحاد مع أصل الوجود ، (كما فى فكر المتصوفة بشكل خاص) ، والشتات الأرضى الذى سيتعلق به خيال الانقاذ والاستعادة من امتزاج حالتى الجسم والعقل ، وأيضا فكرة الشفاء والتطهر واشباع الرغبات غير المشبعة وكشف المخبوء والابداع ، والمعادل العلمى للرجوع (العودة للفردس) نجده فى التصور الخاص القائل بأنه برغم أن الطبيعة كلها تميل الى الفوضى وعدم النظام ، فان بعض الأنساق الخاص ، يمكن فى وقت ما ، أن تنزع ناحية النظام والمعنى (٥٢) .

ان ميخائيل فى حالة عودة دائمة أبدى الى رامة ، انه يبحث فيها ومن خلالها عما يفتقده فى حياته ، حياته المليئة بالجدب والندوب ، رامة هى الأنيما الخاصة به ، يريد من خلالها أو يضىء داخله وحياته بمظاهر الخصب والتجدد والتدفق والامتلاء القديمة ، انها صورة الروح Soul imege بمصطلحات يونج ، المرأة التى يبحث الرجل عنها فى خياله ثم يجدها ممثلة فى امرأة ما فى الواقع . المرأة التى فى الداخل التى يبحث عنها حتى يجدها فى الخارج . وحينما يفقدها فى الخارج أو يفتقدها ، فانه يعود الى صورتها الأولى فى الداخل ، ينظر اليها بعشق صوفى ، ويعتبرها مستحيلة . والرجل المحروم يكون حاملا لصورة الروح الخاصة المثالية ، ومن ثم تكون خيالات وتهويمات الانقاذ والافتداء موجودة وشائعة (٥٣) . ان سعى ميخائيل الدائم يتجه صوب كسر حدود الطقس الدورة (الميلاد / الموت ، التوهج / الخفوت ، الانبعاث / الاختفاء ، النار / الرماد) والوصول الى كمال الدائرة . انه يفر من الدورة لأنها تكاد تقتله : « وتبدأ دورة جديدة وقوية من الانتظار والقلق والعذاب الممض ، كأنما لم تكن قد دارت دورتها الكاملة بالفعل ، وبايقاع أثقل وأفدح ، حتى منتصف الليل ، ويعطى نفسه خمس دقائق أخرى ، ثم دقيقتين ، ثم لا يحتمل ، كأنما كان قد احتمل ، لكنه يفصم ، يكسر الدورة فجأة من غير سبب ، فهل كان ثمة سبب للدورة كلها أصلا ؟ » ص ٥٥ .

ان دائرة الطقس / اليأس ليست مضروبة فقط حول واقع ميخائيل الخارجي ، لكنها كامنة أيضا في عمق أغوار نفسه ، في طقوس حياته التي يحاول أن يكسرها من خلال الحلم والذاكرة « في قلب اليأس المضروبة دائرته باحكام كامل وفي قلب التمرد الأحمق الذي لا يتوقف عن اختراق الدائرة ، في وثب وسقوط متكرر بلا نهاية . في اليأس المقاتل » (ص ٥٨) • ان ميخائيل يستعيد رامة دائما ويكررها ، وهي دائما أبدا غير مستعادة كاملة وغير مكررة •

ان المفهوم المناسب لفهم هذا العمل الابداعي هو مفهوم التزامن وليس مفهوم التتابع ، مفهوم التجاور وليس مفهوم التدرج أو الترتيب • يستعين ميخائيل بالذاكرة في استعادة رامة كاملة ، يتحدث عن ذاكرة الأيدي وذاكرة الجسم وذاكرة الصوت وذاكرة الرائحة ، الذاكر الكلية التي تستعيد خبرة كلية في موقف كلي ، يقول ميخائيل : « اذا استطعت أن أقهر الذاكرة فكيف أفعل بذاكرة الجسم ؟ شفتاى وحدهما ، لا أمامك لهما ردا ، تتذكر جانب عنقها الخفي النعومة ، ويداى وحدهما تتذكران دوران النهد وثقله الهين المطواع وانحدار جسمها الى الخصر الملىء الذي يضيق ، باحكام ، ويتهضم ، لكي يزدهر ويتفتح ببذخ الردفين اليانعين ، فوضى الذاكرة الفيزيقية ، وحدها ، حاضرة أبدا ، تستعصى على التناول ، وعلى التحكم ، وعلى الارجاع الى الوراء ، وفيها تمرد وصلف لا يستذل » (ص ٢٣٩) • ان ميخائيل يستعين بالذاكرة الفيزيقية في استعادة رامة ، أو في أن يعود هو اليها وأن تعود هي اليه • وكذلك يستعين بأنواع الزمن التالية في رصده لمتغيرات الطقس والطقس المقابل ولعمليات الصراع بينهما :

١ ـ منظور الزمن المعكوس وهو المنظور المقابل أو الخاص بالذاكرة • وفي الفن التشكيلي ، وفن التصوير بصفة خاصة ، يستخدم مفهوم المنظور المعكوس لكي يدل على قلب الفنان للمعايير الخطية في المنظور التقليدي ، وهي التي تؤدي الى رسم الشيء القريب كبيرا والشيء البعيد صغيرا • وفي المنظور المعكوس يتم رسم الأشياء البعيدة كبيرة والقريبة صغيرة ، ويكمن وراء ذلك بعض القيم الرمزية والدلالية (٥٤) • في « الزمن الآخر » كانت الذكريات البعيدة ، الذكريات الخاصة والذكريات العامة قريبة وواضحة التفاصيل وشديدة التبلور ، كانت الرموز الأسطورية ، والتراثية ، والشخصية ، حاضرة في ضوء ساطع من خلال تذكره الحاد لها ، ذاكرة للزمان والمكان والأشخاص في الزمان والمكان •

٢ ـ منظور الزمن المرآوى ، منظور عملية الادراك فى الحاضر القريب ، المنظور الذى يلاحظ من خلاله ميخائيل الواقع ، وما يطرأ عليه من تغيرات ، وما يحدث فيه من تحولات وكوارث : أحداث سبتمبر ، غزو لبنان ، مذابح الأطفال والنساء فى صبرا وشاتيلا ، أحداث المنصة ، الانفتاح ، الهجرة وترك الأرض ، الانفصال السائد بين الناس بشكل حاد .. الخ ومنظور الزمن هنا ليس مرآويا خالصا لأنه يشتمل من قبل ميخائيل على فعل الرصد والادراك والتفسير والتحليل والربط والاستنكار ، وعلى التفاعل مع الواقع واستكشافه بشكل أكثر وضوحا وبروزا مما كان عليه الأمر فى « رامة والتنين » .

٣ ـ منظور الزمن المتعدد الأبعاد ، وهو المنظور الذى لا يعترف بالتغير بل بالديمومة ، بالخلود والهروب من الزمن ، حيث الحركة والتغير والتطور والتفاعل والتدفق الدينامى يتقدم عبر مجرى محدد لا يمكن توقعه ، وزمان الحدث السرمدى حيث كل الوقائع والموضوعات والعمليات متحدة، وهو الزمن الذى يصل اليه الانسان ـ عند برجسون ـ بالحدس من خلال الاتصال المباشر مع الحقائق الأولية ، انه خبرة مباشرة مع الحقائق السرمدية واتصال لا عقلانى مع الديمومة النقية ، حيث الحدوس اشارات فقط ، تخفت وتومض، ولكنها تلقى الضوء على الواقع الذى لا يمكن أن نمسك به من خلال العقل وحده (٥٥) .

٤ ـ منظور الزمن الآخر ، وهو الزمن الذى يجاوز كل مظاهر الزمن السابقة ، انه زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن وزمن معكوس الزمن ، زمن الوجود الكامل فى مقابل زمن اللحظات المتتالية ، هذا الزمن لا يستعاد بل يعاش ، لا يتذكر بل يوجد ، زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة الخلود ، زمن لا تضيئه ومضات تخفت وتبرق، بل حالة تضىء كل شىء فجأة كما كانت فرجينيا وولف تقول دائما : ليست هناك فى هذا الزمن نقطة تنش أو اختفاء ، كل الأشياء فيه ظاهرة وبادية وساطعة ولها حقوق متساوية فى المثول، الزمن الآخر يتجاوز الحدس لأنه حركة أعمق من الحدس ، وهو « انتفاء الزمن حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن ، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هى الأبد » (٥٦) ، هو زمن المعرفة الكاملة ، زمن الفهم الكامل ، زمن الحب الكامل ، زمن الادراك اللا نهائى ، زمن العدل الكامل ، زمن الوعى غير المحدود والحلم غير المسبوق وغير المنتهى ،

زمن التحقق الكامل والوجود الأكمل ، الزمن الذى تتحقق فيه كل عقائد ميخائيل عن الوجود والحياة ، هو زمن بلا زمن حيث « هذه اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن ، تحدث فريدة كل مرة ، لا تتكرر ، هى الباقية ، هى الأبد ، هى المطلق ، وعن يمين ويسار هناك النقص ، والبحث ، والعى ، والاستحالة والجفاف ، الذبول ، حولنا ولا يمسنا . نور المعرفة ، الحب فى الأول والآخر ، ساطعا يذيب شائبة الزمن » (ص ٣٦٧) .

« الزمن الآخر يعيشه كل منا ، اذا ما استجمع فى نفسه شعورا بالوجود لأى منظور ، ووهبهما ، أى المنظور والتجربة اطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر » (٥٧) .

ان تجربة الشكل الدائرية فى الرواية جزء من تجربة الحياة ، وتجربة التصميم والتنفيذ جزء من أفق العقيدة وفضاء المغامرة ، وتجربة التكرار تكمن فى عمق أعماق المحاولة الجموح الهائجة الدائمة المداومة المتوثبة المتأججة المتقدة الحرون الطامحة للخروج من العرض الزائل المتغير المتبدل المتبدد المتحول المتغير المنسوخ المنقول المتباعد المتجاور المنفصل المتتابع التاريخى . ووظيفة التكرار كما يقول شتراوس هى أن تمنح بنية الأسطورة جلاءها ووضوحها (٥٨) . وتشتمل الكتابة عموما — كالأسطورة — على الجانب المحكى والجانب الأدائى ، على العقيدة والطقوس أيضا ، ان الشذى والهالة والجو المميز الخاص بالعمل الفنى وصدقه كما يقول ولتربنيامين (وكذلك الأصالة) تربطه بوظيفة طقسية ، واذا فكرنا فى هذه الوظيفة بشكل أكثر تحديدا فى سياقها السحرى والدينى سنجدها محاولة لاحداث اتصال مع نقطة خاصة بالأصول ، ومع مصدر القوة والابداع ، ومع اللحظة الأصيلة للوجود الكامل . فى هذا تشترك الأسطورة مع العمل الفنى ، وكذلك قد تكون القراءة النقدية أيضا نوعا من النشاط الطقسى (٥٩) . ان الدورة والطقس وعمليات الاسترجاع واسترجاع الاسترجاع واستباق الاسترجاع وتوقع الاسترجاع واختلاط الاسترجاع ، اختلاط الماضى بالحاضر واختلاط الجزء الماضى ، من الماضى (الجزء الأول منه) بالجزء الثانى ، ماضى الماضى وماضى الحاضر وآتى الحاضر ، كلها دورات خاصة دارت فى فلك « الزمن الآخر » ، وكلها فى نظر ميخائيل غير موجودة ، كلها لحظة واحدة هى الآن ، هى الحاضر ، هى ما وراء الزمن والحاضر الآن . ومن خلال حركة حواس وحركة ذاكرة وحركة وعى وحركة خيال وحركة حلم وحركة تصور وحركة اشتياق استعاد ميخائيل

رامة وأعادها اليه • ومن بين كل هذه الحركات يقف الحلم صنوا للذاكرة بل متفوقا عليها ، ومن خلاله استطاع ميخائيل أن يكسر قيود الدورة ويصل الى آفاق الماندالا • ومن ثم يحتاج منا الى وقفة خاصة •

الحلم والخيال البصرى :

عندما يغلق الانسان عينيه ، ويسود الصمت حوله ، تأتى اليه الأفكار والصور ، وتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التى تحدث داخل عقله • وفى داخل « عين العقل » هذه يرى الانسان ذكريات الأحداث الماضية ويتخيل وقائع المستقبل ، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون ، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان . هذه الحالة هى الأقرب لما يسمى بالخيال البصرى • وهى الصلة أيضا بأحلام اليقظة ، فانتازيا الداخل والخارج • والخيال البصرى يكشف أى خبرة ، والتخيل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل (٦٠) • لقد كان الانسان البدائى فى كل مكان فى العالم يعيش وجوده من خلال الاتصال الكامل مع البيئة ، لقد رأى الأرواح والآلهة التى ظنها تسكن فى كل حيوان وشجرة وحجرة وسحابة وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وتفاعل معها • وكل حادثة وقوة طبيعية كانت تبعث فيها الحياة ، من خلال الرؤية الداخلية البدائية الحية للانسان ، لقد كان وعيه الأساسى بصريا ، كان يفكر ويشعر ويحيا بصريا ، ولم يكن هناك سوى تمييز ضئيل غير حاد بين نشاطات النوم ونشاطات الحياة ، أو بين الرؤى والادراكات ، وكانت الأحلام والخيالات يتم اعطاؤها قيمة أكبر من تلك التى تعطى للأفكار المعرفية • وخلال هذه الفترة من الوحدة والاتحاد ، كان الانسان يعيش فى الطبيعة ، وكان الخيال البصرى هو الطريق الذى ارتبط بواسطته الانسان بالعالم • ومع نمو اللغة وأنظمة الكتابة التى تسجلها ، أصبحت السيادة للتفكير المنطقى ، فاللغة تنشط وتقوم بوظيفتها من خلال بطاقات وتسميات تسمح للانسان أن يفصل نفسه عن الخبرة ويقوم بتحليلها ، كما أنها أيضا تقوم بفصل الانسان عن الطبيعة • ومن خلال هذه التغيرات جاء ميلاد الحضارة والقانون والنظام وارتقاء الانسان والأنساق الفلسفية والأخلاقية ونمو الرياضيات والعلوم • ومع زيادة المعرفة ووسائل الاتصال بدأ الانسان يعيش الأدوار الاجتماعية عالية التخصص ، ومن ثم زاد لديه الحس بالانفصال والاغتراب عن الطبيعة الى أقصى حد •

خلال هذه الفترة التاريخية الطويلة اكتشف بعض البشر الأساليب والتقنيات التى ساعدتهم على اعادة الاتحاد مع عالمهم الطبيعى • وكان

هؤلاء الناس هم السحرة فى القبائل البدائية .. وفلاسفة الحضارة الهلينستية ورهبانها ، والفنانون الروحانيون فى كل العصور • لقد استخدموا جميعا بعض الأساليب التى صممت بعناية من أجل خلق حالة داخلية يتم فيها تدافق القوى الخيالية البصرية ، وهذه الحالة كانت تعطيهم القدرة على التأثير فى العالم الخارجى ، وعلى الشفاء من الأمراض والعلل البدنية والنفسية ، وعلى الاتحاد مع المصادر العميقة للوجود (٦١) •

هل يمكن النظر الى ميخائيل فى « الزمن الآخر » كما لو كان يحيا حياته البدائية ، حياته الأولى ، حياته الواحدة ، حياة ما قبل الزمن ، حياة ما قبل السقوط ، حياة التحقق والادراك الكامل والفهم الكلى والوعى المانداِلى ؟ أعتقد أن هذا صحيح الى حد كبير • لكنه ليس كافيا كى يلم بكل أطراف القضية ، فميخائيل يحيا فعلا بشكل روحانى فنى تصوفى قدسى وسحرى طقسى أيضا ، لكنه يعيش أيضا مأساة عصره ومأساة وطنه، انه ليس منفصلا ولا متباعدا ولا مفارقا ولا منعزلا • انه يعيش فى عمق أعماق الحياة ويرصد ثباتها وتحولها ، لكن فى عمق الرصد ، بل وبسبب عمق الرصد هذا يخلق عالمه الخاص ، عالم الحلم والخيال البصرى • ليست أحلام اليقظة فقط هى التى تطارد ميخائيل ، بل أحلام النوم أيضا ، ان الحلم كما يقول فولكس هو نوع من التفكير ، ومن اللغة الطبيعية ، وهو نوع من الدراما • ومن ثم فله بنيته الداخلية المحكمة ، ورموز الحلم هى عناصر بنائية دلالية فى البنية القواعدية للغة الحلم (٦٢) • وفى الحلم كما يقول فان ديرليوف يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ، أى التوتر بين الذات والموضوع • وتنظيم الأحداث فى الحلم - عند مقارنتها بالشعور اليقظ - يقع بمعزل عن التركيب المنطقى ، فالحلم تركيبة مهوشة ، وتتنظم صورة وفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ، والحلم أسطورى الطابع ، لا يعرف الماضى أو المستقبل (٦٣) • ان تكنيك الحلم هو أحد المفاتيح الأساسية لفهم « الزمن الآخر » : فالبنية الأساسية للرواية ، التى هى بنية مراوغة مخاتلة ، سريعة التحول ، غريبة الانتقالات متسللة وهاربة وزئبقية ، هى بنية حلمية ، فى لغة حلمية ، فليست هناك فواصل حادة فى الرواية بين الحقيقة والوهم ، والواقع والخيال ، الا فى تلك الأجزاء الوثائقية التى يذكرها الكاتب على هيئة رسائل ومقتطفات من الصحف ، أما الحلم ، البنية المهوشة اللا منطقية التى تخفى المنطق والدلالة العميقة وراء تهويمات ظاهرة فهى جاثمة فى الرواية ، وهى أحد أبوابها الرئيسية . يقول ادوار الخراط عن ميخائيل : «وكأنه مفصول ، يرى نفسه لا يملك من أمره شيئا ، بل مضى يقرر الوقائع والحقائق ، كأنه يصف آخر ، آخرين ، ويحكى عن حكاية النماء الذى لا يلبث أن

يناديه ، والحلم الذى يتردد عليه دون أن يطرق الباب ، كأنه أليف ، وهو ضارى العينين ، والجزء الأقل من خطفة بينه وبين التردى فى هوة الانطلاق والغمر الذى لا عقل فيه ولا قانون » (ص ٢١) . ويقول ميخائيل « هل أتذكر الحلم المراود المتكرر القديم أننى فى بيتها الذى سوف يصبح من الآن بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم ؟ غرفتها ، فى بيتها ، على شاطىء بحر غير موجود ، أصعد اليها السلم واثقا وعارفا ، كما لا يحدث لى الا نادرا . أعرف مس الخشب الذى هو عنصر الحلم النبوءة ، ونفح أنفاسها تحت تشابيك الشجر القديم الدفىء . أمشى ، ليس لقدمى وقع ، على السجاد فى الممر الطويل الضيق . أعرف هذا الممر الحميم ، وأعرف الغرفة الأخرى التى لم أدخلها بعد ، فى جوف الحلم . أعرف كيف تضع ملابسها وكيف تغطى سريرها ، أعرف الدولاب الخشبى الداكن اللون قليلا المقفل على أشيائها الصغيرة ، وأعرفها مستريحة ، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش فى ثياب النوم ، تنظر الى نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانتظار ، والستارة الرقيقة تهدىء من نور الزجاج فى الخارج ، وشيعه فى شفافية مائية ثابتة الوقع ، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية فى هذا الحلم داخل الحلم ، وأعرف أنه حلم نبوءة وغرابة . وشيش موج هادىء يذوب على سيف بحر غير موجود » (ص ١٥٦) .

ان أحلام ميخائيل تشبه ذكرياته، لأن أحلامه تقوم من خلال ذكرياته . وذكريات ميخائيل وأحلامه تتميز بالتدفق والسيولة والتفجر ، وكذلك التداخل والتقاطع والتنافذ ، وهى أيضا ذات طابع ايهامى وتهويمى مختلط ، ان الأشياء تأتى لميخائيل ويخلقها بخياله البصرى فى ضوء متسلل تفقد فيه الأشياء أصواتها حتى الخفوت ، ويكون الضوء مع الصوت مع الرائحة مع الشكل كلها ذات خصائص خاصة هى خصائص الحلم . هناك نوع من الأحلام الليلية نحلم فيه بجزء من أنفسنا ، ولكننا فى الوقت نفسه نعرف بجزء آخر أننا نحلم ، ويستمر الحلم ، ونعرف أنه حلم حقيقى وليس حلم يقظة أو تهويم ، ومن ثم نكون هنا فى حالة معرفة بأننا داخل الحلم وخارجه أيضا . وهذا النوع من الأحلام له دوره المهم فى الرؤيا الحقيقية (٦٤) . ان هذا النوع من الأحلام يكون أكثر قابلية للتذكر وأشد قربا من عملية الابداع والخيال الشعرى مثلما كان الأمر فى ابداع كولريدج لقصيدته كوبلاخان مثلا (٦٥) . انه الحلم داخل الحلم الذى عبر عنه ميخائيل ، والذى قامت تجربته الى حد كبير على أساسه ، انه الحلم القريب من المجاز ، فالمجاز يشتمل على التوتر ، التوتر بين معنيين متناقضين ظاهريا ، لكنه يشتمل أيضا على التوتر بين الجزء الذى فى أنفسنا ، والذى

يخبر ويدرك التعارض على أنه وحدة ، خفية أو غامضة من ناحية ،وكذلك الجزء الذى يظل قادرا على تذوق الثنائية والتعارض بين المعنيين وادراكهما من ناحية أخرى . وبدون الادراك الأول يكون المجاز لغة لا معنى لها ، وبدون الادراك الثانى (المعنى الثانى) لا يكون المجاز لغة على الاطلاق (٦٦) . لقد كان ادراك ميخائيل لرامة فيه قدر كبير من المجاز أيضا ، فقد كان حضورها غيابا وكان غيابها حضورا ، مثلها مثل الحلم الذى لا يجىء الا مع الغياب عن الوعى والعالم ، ولكنه بالنسبة لصاحبه أكثر حقيقة من كل مكونات العالم : « وكانت غوايتها له ، فى أرض ليله ، من خلف كتابات منحوتة الظلال ، عابرة ، لا يكاد يمسكها بيديه ، كانت تروده وتمضى وتعود ، على غير انتظار ، من غير ميعاد ، وكان حضورها مقيم لا يرى ولا حدود له . وكان فقدانها ، فى غمرة حبه ، يذهب معه بشمس الليل ، ويجفف قلبه . شمس العيون زهرة ليلية صلبة ، حادة الأطراف ، باقية ، لا تنقضى » (ص ١٣٣) .

من الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التى لا يكون الأفراد على وعى كامل بحدوثها ، وتلك الحالة التى تحدث فى غسق الوعى أو فى حالة الخدر ، فى الحد الفاصل بين النوم واليقظة فى منطقة ما قبل الغياب مباشرة ، أو ما بعده مباشرة ، ويسمى علماء النفس هذه الحالة باسم Hypnogogie الخدر عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة ، ويسمونها Hypnogogie عندما تحدث عقب الاستيقاظ من النوم مباشرة أى قبل أن يصبح فى حالة كاملة من اليقظة . والصور التهويمية فى هذه الحالة تميل الى أن تكون شديدة القوة ، تفصيلية ، وتقع فيها وراء قبضة التحكم الواعى تكون هذه الخبرات شديدة الحيوية بحيث تبدو واقعية ، ولا يدرك الأفراد فى حالات كثيرة أن هذه الصور انما هى صور داخلية (٦٧) . وميخائيل فى « الزمن الآخر » « فى اهتزاز سدف الوعى المعتم ، يأتيه وجها المعشوق الصامت وحده فى كل هذه الحيوات المنقضية ينحنى عليه ، ويسقط حوله شعرها الطويل الأسود الذى عرفه فى ليلة القمر فى أسوان ، بعبقه الحار ، أعشاب بحرية مبلولة وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس منه الغنى على وجهه وعلى عينيه ، ويشرئب له ، ويختفى كأنه لم يوجد أبدا ، الوحيد الذى كان له وجود » (ص ١١٤) . وهو يقول لنفسه : « ما كان أغرب ذلك الخطو الأول نحو ذلك الزمن » .

« وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ، واضحة الأحجام والحدود . ليس فى ذلك شىء من الحقيقة . فى مجرى

الأيام والليالى المختلط الأمواج ، حيث ليس هناك الا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتى الا فى الحلم » (ص ٤٤) . انها نفس الخصائص التى عبر عنها كثيرا ، حدة الأشكال وكمال الأحجام وسطوع الضوء وانقطاع الضجيج ، كل ذلك فى الحلم ، أما خارج الحلم فيوجد الواقع الاختلاط الضجيج شبه الضوء ، حالة عرفها ميخائيل جيدا لأنها وسيلته الكبرى للمعرفة ، حالة خبرها جيدا وعبر عنها بأشكال عديدة ، لكنها واحدة « وأدخل فى أدغال الأحلام الوحية الوابلة بالغدق يحولها الصباح الى صحارى من القحط المصوح فى حبة قلبى » (ص ٥١).

ان الأحلام لها قوة شفائية ، وهى طاقة ابداعية ، وهى وسيلة من وسائل الوجود واستمراره . وهى لغة انسانية خاصة مثلها مثل لغة الكلام ، ودلالاتها الرمزية لا نهائية ، لكن جذورها كامنة فى الواقع . وعندما يقول ميخائيل لرامة بأشكال مختلفة « أنت خارج الزمن » (ص ٢١٣) فانه يلخص فى جملة بسيطة ايمانه وعقيدته بهذا الحلم الخالد ، الحلم الذى هو خارج الزمن ، بلا زمن .

شكل الأداء ـ شكل التصور :

التصورات الخاصة السابقة التى عرضنا لها والمتعلقة بانصهار الأساطير وطبيعة الأحلام والطقوس والطقوس المضادة والرموز والسعى نحو الأكثر أصالة والأكثر اكتمالا ، كلها فرضت نفسها على طبيعة الأداء الفنى فى الرواية ، انها نص مفتوح على الأنواع الفنية الأخرى ، وطريقة البناء الفنى ليست مألوفة أو شائعة ، انها تمتاح من التراث العالمى وتضيف اليه .

حين يستلهم ادوار الخراط الأساطير القديمة ويخلق أسطورته الخاصة فانه يستعين « بكثافة الوحدات السردية التى تصف العالم الأسطورى ، وكذلك فورية تتابع الأفعال وتلاصق الوظائف واثارة الخيال والمظهر اللا محدد للأسطورة » (٥٨) .

يستخدم ادوار الخراط وسيلة سينمائية أساسية هى وسيلة المونتاج ، هذا الى جانب وسائل فرعية أخرى تشتمل على أدوات تنظيمية مثل « المنظر المضاعف » و « اللقطات البطيئة » و « الاختفاء التدريجى » و « الصور عن قرب » و « المنظر الشامل » و « والارتداد » (٦٩) .وكلها خصائص واضحة ـ فى تكنيك تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، وتيار الوعى هنا « لا يجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه ، بل ان له سياقا

زمنيا لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو بأن هناك فى المستقبل زمنا لم يحدث بعد ، بل لا يعرف هذا السياق أصلا ، وانما الزمن عنده لحظة متجددة أبدا » (٧٠) .

حينما يتحدث « ريتشارد ويليمان » عن الخصائص المميزة لأعمال جيمس جويس وبخاصة « يوليسيس » و « يقظة فينيجان » ، فانه يشير مؤكدا الى اعتماد جويس فى بنائه لأعماله على المونولوج الداخلى ، والمقابلة بين الواقع والأسطورة واستخدام اللغة الشعرية ، وتأكيد أهمية الذاكرة والخبرت الماضية والزمن الذى تتم استعادته ، والتجريب الواضح فى اللغة على مستوى الحرف والكلمة والجملة (٧١) . هذه الخصائص موجودة أيضا فى نص ادوار الخراط . فالعلاقات الجديدة الناشئة بين الكلمات والأشياء والكلمات تنبنى بالطبع فى السياق المجازى للكلام الذى يقرب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية ويبتعد بها عن لغة الأنواع السردية (٧٢) . فهذا النص يرفض ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعى ويعمل ضده (٧٣) . وطريقة بناء النص تلعب فيه حركة الاسترجاع المضاعفة عدة مرات دورا مركزيا ، وهكذا تخلق حركة المضاعفة التى يسترجع فيها كل استرجاع استرجاعا آخر ، صورة لذاكرة تركيبية تعطى لنفسها الحرية فى القص والسرد (٧٤) .

يقول كاسيرر انه قد لوحظ كثيرا أن الرابطة الذهنية بين اللغة والأسطورة هى المجاز (٧٥) . والنص الذى تطرحه رواية « الزمن الآخر » خارج بكليته من عمق هذه العلاقة الخاصة بين اللغة والأسطورة . يتكون النص فى كل باب من « الزمن الآخر » ومن ثم فى الرواية كلها من سبع مكونات على الأقل أمكن لنا رصدها : التذكر الصامت الاجترارى التهويمى ، التذكر الحوارى ، الأساطير المستدعاة ملتحمة بجسد الواقع ، الأحلام والأحلام داخل الأحلام ، التمائم الحروفية أو الرقيات أو التعاويذ الصوتية أو مقاطع الاصاتة، الوثائق الشخصية كالرسائل وغير الشخصية كقصاصات الصحف ، وصف الأماكن والأشياء والمواقف . وفى كل باب من الأبواب يبدو ميخائيل كما لو كان يعمد رامة ويعيدها ويستعيدها مستخدما الأفعال الرمزية والكلمات السحرية ، الأساطير والأحلام ، الحروف والأصوات .

يستعين ادوار الخراط بالفروق المرهفة بين لغة ما قبل الكلام (التفكير ــ التذكر ــ الأحلام) ولغة ما بعد الكلام (الصوت ــ الحرف ــ الفعل) ولغة الصمت أيضا فى ايصال تصوراته . ومن المهم أن نلاحظ

أن العلاقة بين « قال » و « قالت » ، بين القول ، والقول من ميخائيل وحده ، أو منه تجاه رامة ، ليست كلها علاقات متآنية فى منظور الزمن ، فقد تكون « قال » التى يقولها هو تقع الآن وتحدث الآن (فى الحاضر) فى حين هو يتذكر ما كانت تقوله له (فى الماضى) . والتذكر الذى يتم الآن الأشياء قد وقعت فى الماضى هو تكنيك يجمع بين الادراك بوصفه عملية نفسية تثير التذكر ومفجرة له ، والماضى كمادة للتذكر ومنجم له ومفجرة للادراك فى الحاضر أيضا ، وهذا لا يمنع بالطبع من أن تكون « قال » - « قالت » الحوارية قد حدثت كلها فى الماضى أو لم تحدث حتى الآن على الاطلاق ، أو هما معا يطمحان - من خلاله - الى الحدوث فى المستقبل ، أو أن أحدهما (قال - قالت) تحدث فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل (قال لها فيما بعد) ، ويمكن أن يكون هذا المستقبل هو مستقبل الماضى ومن ثم فهو ماض أيضا ، انه تكنيك شديد التعقيد مراوغ وزئبقى كما قلنا ، ويحتاج من القارىء الى قدر كبير من اليقظة والتنبه والتركيز ، فايقاع الكلام واستمراريته وتدفقه ثم صمته وسكونه وانقطاعه وعلامات الاستفهام والتعجب والشكيل ، كلها أمور ذات أهمية بالغة فى حسن تلقى هذا النص ، ومن ثم فالعلاقة بين القارىء والنص ليست علاقة سهلة وان كان يمكن أن تكون كذلك .

يستخدم الكاتب التنصيص والتضمين، ونلمح نصوصا واستشهادات من عديد من الكتاب والمفكرين من أماكن مختلفة من العالم ، فنجد دستويفسكى مع شكسبير مع باسكال مع فريد الدين العطار مع ابن عربى مع غيرهم ذائبين فى مياه النص المتجددة دائما .

تتجمع فى النص صور الحلم مع صور الذاكرة مع صور الخيال مع حقائق الادراك وهلوسة التهويم ، صور الاستدعاء مع صور التحديق وأمنيات الحياة والموت والحب والهذيان ، ومن ثم يتراوح أسلوب الرواية بين لغة غارقة فى الشعر ولغة تقترب من لغة الحياة اليومية الدارجة (لكنها ليست عامية بالقطع) ولغة قاموسية شديدة الصرامة والتجديد . والصراع الكبير بين هذه المستويات الثلاثة للغة . الصراع الحقيقى الحاد النافذ المتأجج ، يدور هناك ، فى عالم الباطن حيث تتوهج الذكريات وتنجرف الأفكار وتحترق وتومض الأحلام وتتأجج الرموز ، حيث يكون الماضى حاضرا والحاضر ماضيا والغياب مثولا والمثول غيابا فى منظور زمنى معكوس ومضاعف ومنفتح . . .

ويتراوح أسلوب ادوار الخراط ما بين السيطرة التامة على اللغة والالغاء التام لهذه السيطرة ، وأحيانا ما تختلط السيطرة بعدم السيطرة، حيث تتداخل مشاهد حلمية مهوشة مع مقاطع تجريبية صوتية اصاتة تنحت فيها كلمات ذات خصائص صوتية متقاربة لنقل حالة معينة يريدها، ولاكساب اللغة مصاحبات موسيقية اضافية مع مصاحباتها الصوتية وقيمها التشكيلية ، ومن ثم تفيد هذه المقاطع الصوتية فى نقل حالات معينة ٠ فهو يستخدم حرف الحاء مثلا (ص ٢٨١) للتعبير عن حالة الحلم والاحتدام والحرارة واللهب المستعر والأحلام المذبوحة ، فى حين يستخدم حرف الجيم لاحداث الضجيج أو الايحاء به ، الضجيج والفوضى التى يحاول حماية نفسه منها من خلال اسقاط حاجز الصوت أو وضعه بينه وبينها ، حيث الضوضاء الهائلة التى يريد الهرب منها الممتزجة بالصهد والقعقعة بلا طحن وحركة التاريخ الملىء بمظاهر الانكسار ، فى حين يكون حرف الغين فى نهاية الرواية معبرا عن الغصة والاختناق والغرغرة ، الحالة المصاحبة لاقتراب لغرق ، أوزيريس فى الأساطير المصرية الذى هو الاله الغريق وتانتالوس فى الأساطير الاغريقية الذى يظل فى عطش دائم مدى الحياة ٠ ان حركة الحرف الموسيقية هى حركة دالة يجب النظر فيما قبلها وما بعدها لفهم الدلالة الكامنة فيها ، انها تأتى ضرورة تعبيرية وانفعالية ، أحيانا تفيد فى نقل حالة معينة وأحيانا توحى بمحاولة من قبل ميخائيل لفرض حراسة مشددة حول منطقة معينة من الوعى (أو اللاوعى اذا شئنا) يهمه أن يحيطها بسياج كى لا تظهر لأنها وثيقة الاتصال بآلام حادة ومأساة متجددة ٠ وهى منطقة من العمل تحتاج الى جهد خاص وطريقة أكثر عمقا من التحليل ٠

أخيرا فانه من المهم أن يميز داخل الخطاب الممثل فى هذه الرواية بين زمن القصة story time الذى هو كما يقول أوزوالد دكرو وتزفيتان تودوروف زمن الحكاية أو الزمن المحكى أو الزمن الخاص بالعالم خاص ينبعث أو يستثار ، وزمن الكتابة writing time أو زمن القص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكى الحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلا (٧٦) ٠ فى « الزمن الآخر » يكون زمن القصة هو اللازمن نفسه ، هو بداية التاريخ ، أو هو زمن بلا بداية وان كانت له نهاية ، ثم هو أيضا زمن الحلم وزمن الأساطير المنصهرة ، هو زمن خاص بالمكان لكنه ليس محدودا ولا محددا ، الزمن المحكى هنا هو زمن أساطير الخصوبة / التجدد / الحياة ، لكنه ليس زمن القصة الوحيد ، فهناك معه وبجانبه

الزمن الخاص بعلاقة ميخائيل ورامة ، هذا الزمن بالمقياس الكرونولوجى محدود ، لكنه فى ضوء المقياس الأسطورى ومقياس زمن الحلم غير محدود، أما زمن الكتابة فهو زمن قريب لا يبعد كثيرا ، انه كما أشار الكاتب فى نهاية روايته يقع فيما بين ٩ أكتوبر ١٩٨٣ و ٣ أغسطس ١٩٨٤[١] ، وهو زمن محدود بالنسبة الى زمن القصة ، لكن الدرس الذى قد نخرج به من « الزمن الآخر » هو أن الارتباط المهم لا يتمثل فيما بين السنوات المتغيرة لكنه يكمن فى قلب الوقائع والحقائق الخالدة ·

الهوامش

(١) C. L. Strauss, Structural Study of Myth, In : The Structuralists : from Marx to Levi Strauss, ed : R. & M. De George, Anchor Books, New York : 1972, p. 209.

(٢) ك· ك· راتفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، منشورات عويدات (بيروت ـ باريس) ، ١٩٨١ ، ص ٣٢ ·

(٣) محمد عبد الحى ، الأسطورة الاغريقية فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ ·

(٤) كلود ليفى شتراوس ، مقالات فى الاناسة ، اختارها ونقلها الى العربية د· حسين قبيسى ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ ·

(٥) توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القاهرة : النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ ·

(٦) جى روتشر ، الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تعريب د· مصطفى وندشل ، مجلة « الباحث » اللبنانية حزيران ١٩٨٣ ، ص ٩٥ ·

(٧) ارنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د· احمد حمدى محمود ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ ـ ٦٦ ·

(٨) من خلال د· عز الدين سماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص ١٨٦ ·

(٩) احمد شمس الدين الحجاجى ، صانع الأسطورة : الطبيب صالح ، مجلة « الف » ، العدد الثالث ، ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الامريكية بالقاهرة ·

(١٠) صموئيل هنرك هوك ، منعطف المخيلة البشرية ، بحث فى الأساطير ، ترجمة صبحى حديدى ، اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص ٩ ·

(١١) J. Campell, Mythological Themes in Creative Literature and Art, In : Myths, Dreams, and Religion, ed. by J. Campell. New York : Dutton 1970, pp. 138-141.

(١٢) C. L. Strauss. Myth and Meaning.

(١٣) C. L. Struss, The Structuaral Study of Myth, p. 210.

(١٤) لطفى الخورى ، المعجم الميثولوجى ، مجلة التراث الشعبى (العراقية) عدد ١١ ، ١٢ ، ص ٢١٣ ـ ٢٠٤ ·

(١٥) مرجريت مرى ، ص ٢٦٠ من خلال د· احمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٧٤ ·

(١٦) A. W. Shorter, The Egyptian Gods, London : Routlerge & Kegan Paul, 1933, p. 130.

(١٧) ادوار الخراط ، رامة والتنين . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(١٨) معجم الأعلام فى الاساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٥٥ ، ص ١٩٥ ـ ١٩٦ وكذلك د. عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٤ .

(١٩) محمد عبد المعيد خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، بيروت ، ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

(٢٠) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ بخاصة الفصل الرابع .

(٢١) قاموس الكتاب المقدس ، بيروت : منشورات مكتبة المشعل ، ١٩٨١ ، ص ٣٦٢ .

(٢٢) James Orr et al (eds) International Standard Bible Encyclopedia, Vol, IV, Peardmens, 1974.

(٢٣) جيمس هنرى برستيد ، فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن وآخرين ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ص ١١٦ .

(٢٤) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ص ١١٨ .

(٢٥) رؤيا يوحنا اللاهوتى ، الاسكندرية : كنيسة مار جرجس باسبورتنج ، ١٩٧٣ ، ص ٦٩ .

(٢٦) هـ. ا. ايرنسايد ، نبوة أشعيا ، تفسير سفر أشعيا ، تعريب ، س ف. باز ، بدون تاريخ ، ٦ ، ١ : ٧ .

(٢٧) هـ. ا. ايرنسايد ، نبوة حزقيال ، تفسير موجز لسفر حزقيال ، تعريب س. ف. باز ، الأردن ، الزرقاء ، دار الحياة ، بدون تاريخ ، ١ ، ٢٠ ، ٣ .

(٢٨) C. G. Jung. Symbols of Transformation, In : Oedipus. Myth and Drams, ed. : by M Kallich et al., New York : The Odyssey Press, 1968.

(٢٩) يرد ذلك فى أكثر من موضع من « رامة والتنين » وكذلك « الزمن الآخر » .

(٣٠) معجم الاعلام فى الاساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩ .

(٣١) S. Frued, Dostoevsky and Parracide, In : Oedipus, Myth and Drams, p. 308.

(٣٢) O, Rank, Birth of Hero, ch, I.

(٣٣) عبد العزيز صالح ، الشرق الادنى القديم ، الجزء الأول ، القاهرة : الأنجلو ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤٧ .

(٣٥) صموئيل هنرى هوك ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

(٣٦) بير مونتيه ، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقص منصور ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٢ ـ ٣٧٦ ، وهناك رأى مشابه لذلك أورده ايفار ليستر فى كتابه « الماضى الحى » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ ، وكذلك هنرى برستيد فى « فجر الضمير » ، ص ١٢٨ .

(٣٧) بيير مونتيه ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ .

(٣٨) C. G. Jung, Systems of Transformation. p, 272.

(٣٩) ادوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق : ابداع ، اكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٠) Quoted through J. Campbell, 1970, p. 165.

وقد اخذ الدوس هكسلى مصطلح ابواب الادراك Doors of perception من وليم بليك وجعله عنوانا لاحد كتبه .

(٤١) سامى خشبة ، رامة والتنين ، فصول ، ١٩٨١ ، المجلد الاول ، العدد الثانى ، ص ٢٦٥ .

(٤٢) E. Cassirer, Language and Myth, New York : Dover, 1946, pp. 45-50.

(٤٣) Though J. S. Levine, Originality anr Repetition in Finnegans Wake and Ulysses, PMLA, 1979, Vol. 94, No 1.

(٤٤) ادوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق ، ابداع ، اكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٥) ادوار الخراط ، مفهومى للرواية ، قدمت الى ملتقى الرواية العربية الذى عقد فى فاس بالمغرب ، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٣٠٦ ، والآداب البيروتية . العدد ٢ ـ ٣ ، شباط ـ آذار ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .

(٤٦) C. S. Jung, Psychology and Literature In : The Creative Process, ed. by B. Ghiselin, New York : The New Amer. Libr., 1952, pp. 208 - 210.

(٤٧) ماهر شفيق فريد ، رواية عظيمة ، الثقافة ، مايو ١٩٨١ ، ص ٩٤ .

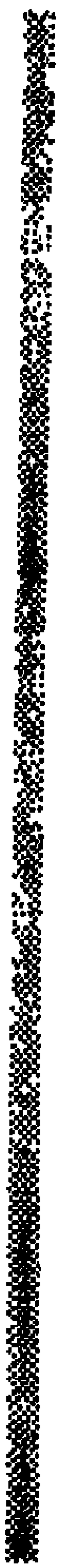
(٤٨) English, H. & English A. C., A Commprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York : Longman, 1958, p. 303.

(٤٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing With the Mind's Eye, The History, Technique and Ures of Visualization, New York : Random House Inc., 1982, 301.

(٥٠) E. Wood, Zen Dictionary, London : Pelican, p. 93.

(٥١) Samuels & Samuels, p. 93.

(٥٢) Samuels & Samuels, pp. 83-93.



الموت والحلم في عالم
بهاء طاهر

مدخـــل :

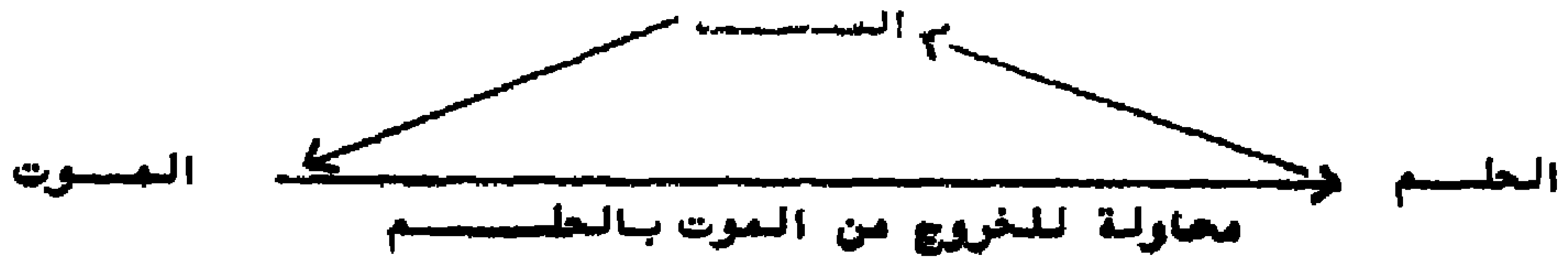
تمتلىء أعمال « بهاء طاهر » القصصية (الخطوبة ـ بالأمس حلمت بك ـ أنا الملك جئت) والروائية (شرق النخيل ـ قالت ضحى ـ خالتي صفية والدير) بالحديث عن الموت ، هناك دائما أحداث موت أو قتـــل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتـــلى أو منتحرين • والموت فى أعمــــال « بهاء طاهر » موجود بشكله العيانى الفعلى الجسدى المحدد ، وموجود أيضا بشكله الرمزى الاستعارى الايمائى • موت الانسان فى أعمــــال « بهاء طاهر » ليس موتاً بجسده فقط ، ليس بموت المخ أو القلب أو بتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط ، لكن هنـــاك أيضا موت المعانى والرموز والمثل • غياب العدل وحضـــور الظلم هو نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة ، وغياب الحرية وحضور القمع هو نـــوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة ، وغياب الجمال والنظام والصدق ، وحضـــور القبح والفوضى والكذب ، هو نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية •

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائما فى فضاء عالم « بهاء طاهر » القصصي والروائي ، ويحضر في مواجهته طائر آخـر ، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه ، لكنه دائما ينهزم أمامه ، انه طائر الحلم ، يحضر هذا الطائر فى ليـــل الشخصـيات وفى نهارها ، يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهارية ، أحيانا يتحول الى كابوس ، وأحيانا يتحول الى ذكرى قديمـة ، لكن طائر الموت دائما ما يخرج له من حيث لايتوقع ، وينشب فيه مخالبه ويقتله •

فيما بين هذين الطائرين ، أو هذين المحورين الأمناسيين فى أعمال بهاء طاهر » ، هناك طائر ثالث ، أو محـــور ثالث ، يحضر ويفـــرض وجوده ، بل قد يكون هو الواسطة أو الأداة التي يقوم من خلالهـا الموت باصطياد واقتناص طائر الحلم وذبحه ، هذا المحور هو السلطة ، والسلطة

هنا نفهمها بمعناها الواسع الشامل ۰ وليس معناها الضيق فقط ، السلطة هنـا قد تكون سلطة الأب الذى يهمل فى تربيـة أبنائه ، أو يتخلى عن مهمته للآخرين ، أو الأب الذى يبالغ فى التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء وتحويلهم الى كائنات فاقده للارادة والحرية والمعنى ، وقد تكون هذه السلطة هي التراث الذى يصبح بمثابة الأب الذى نلجأ اليـه كي يحمينا أو يشرح لنـا كل مالا نفهمه في واقعنـا الحاضر الذى يموج بالمتغيرات والصراعات والمعلومات والصـور ، وقد تكون هذه السلطة هى السلطة السياسية ، وقد تكون هي سلطة الآخـر أيا كان ، أو سلطة المؤسسات التربوية والاعلامية ۰۰ الخ ۰ بل الأحرى أن نفهمها على أنهـا كل ما سبق ، لأن كل ما سـبق مرتبط ببعضـه ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، شئنا ذلك أم أبينـا ۰

هكذا فانه يمكننا فهم طريقة عمـل هذه المحاور الثلاثة في عالم « بهاء طاهر » على النحو التبسيطي التالى :



فالحلم دائما يصطدم بالسلطة ، أيا كانت ، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدى أو الرمزى ، لكن الانسـان لايكف ـ ولا يمكنه ـ أبدا عن الحلم ، ومن ثم يحاول دوما الخروج من دائرة الموت الى فضاء الحياة ـ متسلحا دوما بالحلم ۰۰ قد لايكون من يخرج من الموت الى الحياة ، مستعينا بالحلم ، هو ذلك الانسـان الذى مات ـ فعليـا أو رمزيا ـ لكنه قد يكون هو أنت ، أو أنا ، أو نحو القراء ، الذى تدفعنا مثل هذه الأعمال الابداعية المتميزة دوما الى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبث بالحلم ، لأنها هى أيضا ـ فى جوهرها ـ أعمـال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم ۰

الموت ۰۰ الموت دوما :

من النادر ـ كما قلنا فى بداية هذه الدراسة ـ أن نجد قصـة أو رواية « لبهاء طاهر » لايرد فيها ذكر الموت أو لايكون الموت فيها هو العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرها ، أو هو

المحرك للأحداث فيها · قد يكون الموت موتا فعليا ، أى سكونا مطلقا مطبقا لطاقة الحياة فى الجسد ، وقد يكون موتا للمشاعر والأفكار والرموز (١) ·

فى قصة الصمت والصدى (مجموعة الخطوبة) هناك أرملة تعيش حياتها متخبطة ضائعة وهى تظن أنها تستمتع بهذه الحياة ، وهناك ابنتها التى تعانى من الشعور الحاد بالضياع نتيجة غياب الأب بموته ، كما يوجد فى بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون ويحلمون ويربطون بين الموت والسفر ويتمنون عودة أمهم التى قيل لهم أنها سافرت .

فى قصة « الكلمة » (نفس المجموعة) يقول الروائى عندما يحدث اعتداء غير مفهوم عليه فى مكتبة ، يقول لضابط حرس الوزارة « عملى ليس متصلا بمصالح الجمهور ، وأننى أعيش مع أمى الأرملة بمفردى ، وليس بيننا خلافات مع صاحب البيت أو غيره ، ولم يسبق أن تزوجت أو طلقت » (ص ٤٠) ·

فى نفس القصة هناك طفل يمسح الأحذية ، ويقول أنه أباه مريض ، وأنه يعمل كى يصرف على أسرته ، لكن الراوى ينهره ويطرده · وفى هذه القصة أيضاً اشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن تبدأ ، وهناك أيضا جو من العبثية الذى يسىء بالفوضى والتخبط وضياع وموت كل الأشياء الجميلة ، وهناك ما يشىء بأن الرواى يحتسى الخمر ، ويسكر ، ويفقد الوعى ، ويقول أشياء ، ويقوم بتصرفات ، وهو فاقد لوعيه لايعرف عنها شيئا فى النهار ، وربما كان ما يحدث له فى نهاره (ضربه مثلا) مرتبطا بما يقوم به فى ليلة من سلوكيات وأفعال ·

فى قصة « نهاية الحفل » (مجموعة الخطوبة) هناك ذلك الحب المستحيل الذى لايصل الى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج ، والذى حاولت زوجته الانتحار (الموت) حين عرفت بعلاقة زوجها بسلوى · تقول سلوى « أنا لا أطلب أى شىء ·· أريد فقط أن أراه · لكنه يرفض ، يرفض ، يرفض باستمرار ، قل لى ماذا أفعل ؟ » · هذا اليأس يرتبط بحالة من الحب المقضى عليه بالموت رغم هذا التوق والغلاب بداخله نحو الانبعاث والتحقق والحياة ·

فى قصة « بجوار أسماك ملونة » (نفس المجموعة) هناك حب يطمح للتحقق ، علاقة انسانية تحلم بالوجود ، لكنها تخفق فى الوصول الى

هدفها لأسباب نفسية واجتماعية ، ونتيجة للظروف التى يحياها الناس وللأفكار التى تسيطر عليهم · تبدأ العلاقات الانسانيـــة فجاة ، وتموت فجأة ، والمرأة التى كان زوجها يحبها يبدأ فى اهمالها ويذهب ليسكر كل ليلة ويعود ولا يلقى عليها تحية المساء ، كان يحبها وكانت تحبه لكن هذا الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولدا ·

فى قصة « المطر فجأة » هناك جو يشيء بالحب ، لكنه جو كاذب ، فلا يوجد حب حقيقى ، هناك خوف من الحب ، خوف مما يعقب الحب ، خوف من مطالب الحياة ، خوف من موت الحب ، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر ، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل سريع ومستمر ، وهناك فتاة وفتى ، الفتـــاة تقول للفتى « لم لانكون كالأخـــوة ؟ » وهو يقول لها « أنا أيضـــا لا أحبك ·· كنت أريد أن أحبـــك ، ولكن » ··· ويستمر تساقط الرذاذ فى القصة مع استمرار انتشار الاحباط والحرمان وعجز الحب عن الوصول الى هدفه ومن ثم موته ·

تصبغ واقعة موت الأب كل تفاصيل قصة « فنجان قهوة » (مجموعة « بالأمس حلمت بك ») وكل مشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها وتكثر أحاديث « العم حامد » عن الحياة والموت ، وعن معاش المتوفى ، وسلوكه القويم وغير القويم ·

يحضر الموت أيضا فى قصة « تضحية من شـــاب عاقل » (نفس المجموعة) حين يطارد رجل عجوز مهندسا شاب طالباً مساعدته المالية ، ويعامله الشاب بقســوة ويلفظ بشكل يدل على موات نبض المشـــاعر الانسانية تماما فى قلب هذا الشاب ، ثم أن العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت · وفى القصة اشارة واضحة ، كما قلنا ، الى موت المشاعر الانسانية وعدم الشعور بالآخر ، والى ذلك الانفصال الذى ســاد حياة البشر ، والذى قد يؤدى الى الموت الجسدى الفعلى .

فى قصة « فى حديقة غير عادية » (مجموعة « أنا الملك جئت ») يناقش « بهاء طاهر » فكرة المقابلة بين الشرق والغرب ، وهى من الأفكار المحورية فى الكثير من قصصـــه ، حين يصاب الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب ، وتدليلهم لها فى حين تعانى شعوب كثيرة من الجوع والموت « هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لاشباع الأطفال فى بلادنا. هؤلاء الأوربيون استنزفوا كل ثرواتنـا لعشرات السنين حتى أفقـرونا

وبنوا بلادهم وها هم يطعمون بثروتنا المسروقـة كـلابهم » (٢٣) .
كذلك فانه يدين فى نفس القصة تعـالى الغربيين وادعائهم أحيانا المعرفة الكلية والعلم ، رغم ما يكون عليه حالهم من تظاهر وكذب وادعاء . ويناقش أيضاً فكرة الصداقة والموت ويقول « اظن أن الانسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلاده • لايكون الانسان هو نفسه خـارج بلده ليصادق كما يحب أو ليحب كما يحب ، تتغير المشاعر • تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة » (٢٩) • ويمكننا أن نربط شعور الراوى بالغربة هنـا بنفس مشاعره فى قصة « بالأمس حلمت بك » ، انها نفس مشاعر الوحدة وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربى رغم ما قد تجيش به النفس أحيانا من تعاطف مع بعض البشر فى ذلك العالم •

فى هذه القصـة يجلس الراوى وحيـدا فى حديقـة غريبة يفكر فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان ، يفكر فى حبيبته التى ضـاعت ، « فى شقائنا معا الذى محا سعادتنا معا « ، يفكر فى الأحبة والأعزاء الذين ماتوا أو رحلوا ، وفى الأحلام الكثيرة » التى كانت لدى والتى لم يتحقق منها شىء » ، هنا تأتى الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت ، فالأحلام تموت ، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضا ، وكذلك الحب يموت ، ولا تبقى سوى الذكرى ، تبقى حية أبدا لاتموت ، لكن هل هى حية فعلا ؟ هل تكفى حياتها فى باطن الراوى وعقله ووجدانه لتحقيق بعض الاحساس بالتوازن والتكيف ؟ أم أنه يظل حلما بالقوة يطمح لأن يكون حلما بالفعل ، حبا بالحلم يمطح لأن يكون حبا بالادراك ، صـداقة بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل ؟ ، ولأن زمان كل هذه الأشياء قد مضى فى حياته ، ومضى زمان الحب والصداقة والأحلام ، فانه يكتفى منها بالذكريات ، والذكريات كما يقول فرويد ، تصيب الانسـان بالمرض • كذلك فان المراة العجوز التى تسامر معها فى الحديقة ، تلك التى مضى زمانها أو كاد ، تموت فى نهاية القصة •

يحضر الموت أيضا فى قصة « محاورة الجبل » (مجموعة « أنا الملك جئت ») ، سواء كان هو الموت الرمزى ، الذى هو موت الأحلام والأمنيات ، أو كان هو الموت الفعلى ، موت الجسد وجفاف الحياة . فالأب الذى كان ممتلئا بالحياة والطاقة ولايكف عن العمل يصاب بالمرض والحزن وفقدان الهمة وانعدام الرغبة فى الحياة حينما تموت ابنته ، يمرض ثم يموت • ويقول عنه (الراوى) ابنه « عندما جاء أبى الموت كنت الى جواره ••• لم أر فى عينيه ذعرا ، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة ، اعتذار نهائى لما سببه لنا من انزعاج وألم » (٢١٦) •

هذه الأخت التي ماتت ، والتي يتحدث عنها أخوها (الراوى) كانت تتجسد له حية في أحلامه وتكلمه ، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حية في اليقظة . كانت محاسن (أخته) جميلة جدا ، وكانت أمها تخاف عليها كثيرا من الحسد ، مثلما كانت الأم تخاف كثيرا على ابنتها « مبروكة » في قصة « سندس » (مجموعة « بالأمس حلمت ») ، ثم أن محاسن عندما كانت في العاشرة من عمرها زارها ، كما قلنا ، ملاك الموت واختطفها ، وساد حزن عظيم الأسرة وكثر البكاء ، ورددت النسوة المكلومات أغانيهن الحزينة ، ويتذكر الراوى أخته التى كانت تقول له عندما كانا يمران على المعابر أن الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاورون ويحكون الحكايات ، ثم آنه بعد ذلك كان يذهب الى مقبرة أخته ويحادثها ويرجوها أن تعود معه ، كان متأكدا أنها تسمعه « وذات ليلة أشفقت على محاسن فخرجت من أجلى » بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذى كان يحادثه أن ذلك كان حلمـــا .

هذه الصورة الخاصة التي يحدث فيها حوار بين الأحيـــاء والموتى ، أو بين الحاضرين والغائبين ، هي صـــورة تتكرر في الكثير من أعمـــال « بهاء طاهر » فـ « آن مارى » مثلا في « بالأمس حلمت بك » كانت تحلم بالراوى وتراه في حالة اليقظة حتى عندما لايكون موجودا معها ، كما أن الراوى (دائما الشخصيات المحوريه لدى « بهاء طاهر » بلا أسماء مما يشير الى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف) . في « أنا الملك جئت » يرى وجه مارتين في الصحراء والسماء خلال رحلته ، كما أنه يستيقظ يوما بعد وصوله الى المعبد وبينما الشمس تشرق ويقول « صباح الخير يا مارتين وكأنهـــا كانت معه تراه ويراها ، يرى وجهها مهوما حوله ، ومهيمنا على حيـــاته وادراكاته . وأيضا فاننا نجد أن « صفية » بعد موت البك القنصـــل ـ زوجها ـ تتصرف مع خدمها وعمالها في المنزل وخارجه وكأنه مازال حيا . كانت تؤنب الخدم في البيت « تقول ان هذه الفوضى لاتعجب البـــك . أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك ، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقي قصبا . وهكذا ... وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى أن الغـــريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شـــخص موجود في الغـــرف الأخرى » (٧٨) . وهي تفعل ذلك أيضا بعد موت « حـــربى » في الدير فتتحدث عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط « نعم يا والدى . اعذرني . لا أستطيع أن أقوم .. ولكن ان كان « حربى » يطلب يدى فقل للبك أني موافقة .. أنت وكيلي يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهـــر

يدفعه حربى ·· لاتشغل بالك بالمهر (١٣٦) · ثم أنها تغلق بعـد ذلك عينيها وتموت ·

هذه الحالة المرتبطة بالموت والتى تجعل الأحياء لايصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم « الحضور مع » أو « الوجود مع » ، وهى حالة تتولد عن الحزن العميق أو الخوف الشـديد ، أو اضـطراب الوعى ، أو الشعور الحاد بالوحـدة والعزلة والانعزال · كانت آن مارى وحيدة وكذلك كانـت الشخصية المحـورية (الراوى) فى قصـــة « أنا الملك جئت » وكذلك كانت « صفية » بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حربى / حبيبها القـديم ، وقل نفس الشيء عن الراوى فى طفولته فى محاورة الجبل « وقل الشيء نفسه عنه فى مراحل حياته التالية وفى الكثير من قصص « بهاء طاهر » وبتجليات مختلفة ·

فى رواية شرق « النخيل » يموت جد الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر ، ويعود الى البلد ، كما تموت والدة « سمير » · زميله فى السكن ـ فيرسب لأول مرة فى الامتحانات · وتتساءل « ليلى » ـ حبيبة الراوى : « لم الأزهار ميتة ؟ لماذا هى ميتة دائما ! الا يسقونها أبداً ! » (٢٤٠) وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموات التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها · وتتساءل فريدة (أخته) بصـــوت باك : « قل لى ، لماذا نعيش مادمنا سنموت فى النهاية ؟ » (٢٤٣) وقد كان سؤالها يحيـــل الى حادث موت ابن عمها (حسين) الذى أحبته وأحبها وكانا يوشكان على الزواج ، لكنه قتل غدرا بعد ذلك ·

يقول الراوى فى « شرق النخيل » « لايأتى الموت حين يود الانسان ان يموت . لا يأتى الموت لمجرد أن الانسان يكره حياته » (٢٥٤) وتتكرر نفس الفكرة بنفس التعبيرات تقريباً فى بداية قصة « أنا الملك جئت » على لسان الدكتور / حشمت بعد موت أمه ·

يتحدث الراوى فى « شرق النخيل » عن جده الذى مات قبـــل أن يراه ، ذلك الجد الذى حدثه العم عنه حديثـا يمتلىء بذكر الموت فقـال « كان وحيدا بطوله بعد أن مات أبـوه ومات أكثـر ناسه فى الوباء ، لكن البلد عرفته وعملت له حسابا ، لم يجـــرؤ أحد أن يعتدى على أرضـــه أو يسرق له جرنا » (٢٥٧) · وتحضر فكرة « الوجود مع » أو « الحضور مع» التى سبق أن أشرنا اليها فى « شرق النخيل » أيضا فالعم ، كمـــا يقول

الراوى ، كان يحب أباه ويتصرف فى الحيـــاة ، بعد موته ، كأنه مازال يعيش معه ويراقبه ، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديرا باعجـــاب أبيـــه الغائب » (٢٥٧) ٠

وبشكل عام فاننا نلاحظ أن صورة الجد في « شرق النخيل » هى صورة ايجابية توحى بالعظمة والمثابرة والعزيمة والشموخ ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحى بالضعف والتخاذل والخداع والمخاتلة ٠ « كان أبى كتوما وحريصا ، لايعقد صفقات الا فى السر وعلى انفراد ، ولم يكن يقرض غير أغنياء البلد . وهؤلاء لم يكونوا يحدثون أحدا عن أسرارهم ، لكننى منذ صغرى عرفت أن أبى يفعل شيئا تكرهه أمى » (٢٥٨) ٠

صورة الأب السلبية موجـــودة أيضـــا فى مجموعـــة فى قصـــة « فنجان قهوة » (مجموعة « بالأمس حلمت بك ») وهى تتعلق بذلك الأب الذى كان يترك أسرته ويذهب ليتعاطى الخمر ، ثم أنه عندما مات لم يترك لأسرته شيئا يعينها على الحياة ٠

ودون الدخول فى تفاصيل خاصة بعقدة أوديب ٠ وهى التى رفض « بهاء طاهر » التفسير بها لبعض أعماله فى مقدمة روايته « خالتى صفية والدير » فاننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة فى كثيرة من أعمال « بهاء طاهر » هى صورة مرتبطة بصورة السلطة فى ذهنه ، وهى صورة دائما سلبية ، وهذه نقطة سنشير اليها بعد ذلك ببعض التفصيل ٠

لاتنفصل صورة الأب عن صورة السلطة فى أعمال « بهـــاء طاهر » وهكذا فان الراوى (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والعدل مع ضحى ، فانه يتحدث عن نوع من الظلم لاينفصل فى ذهنه عن النـــوع العام فكرة الظلم بشكل عام ، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه ، واهانته الدائمة لها ، وعن انسحاق هذه الأم وضعفها وهوانها حتى موتهـــا ، وهى بعد صغيرة شابة « هدها عمل البيت وهدها القهر ٠ ماتت أيضا صامتة ودون أن تشكو ٠ لم أستطع حتى أن أكره أبى أو ألومه ٠ هو أيضا انهار بعد موتها ٠ ظلت تتعاقب عليه أمراض مختلفة حتى مات . ويقول عنه أيضاً « لم يكن أبدا صديقا لى ونادرا ما كان يكلمنى أو أختى الا لكى يعطينا أوامر أو ليسألنا عن أحوال الدراسة ٠ كان وحيدا تماما » (٣٢٩) ٠

الأب الذى تتمناه أعمال « طاهر » وتلمح له وتطمح اليه ، هو الأب الايجابى ، الأب الذى يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر ، الأب

المرتبط بالقوة دون قمع ، وبالحكمة دون جفاف ، بالتحقق والتحقيق ، لا بالاحباط والحرمان ، بالتوحد والدفء لا بالانفصال وبرودة المشاعر ، وهى صورة تكاد تقف على مشارف الأحلام : عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات ٠

يبدو ان الحرمان من الأب ، موت الأب فعليا أو رمزيا ، موته جسديا أو اهماله لأسرته وتخليه عن دوره كأب خلال حياته (موته رمزيا) ثم موته بعد ذلك جسديا ، وأيضا تلك الاحباطات التى تعانيها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التى تحيا فيه ، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر ، حالة تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر رغم ما يضطرم فى أعماقها من تشوقات وأشواق ٠ تتكرر أفكار ومشـــاعر اللامبــــالاة واللاجدوى فى عديد من قصص « بهاء طاهر » ورواياته ٠ من ذلك مثـــلا ما حدث عندما تسأل ليلى فى « شرق النخيل » الراوى ماذا تفعـــل فى حبها له الذى لايبادلها اياه فيقول لها « لا أعرف ياليلى ٠٠ ليتنى أستطيع أن أنصح نفسى » (٢٤١) ٠ وتتكرر نفس الاســـتجابة بنفس روح هذه التعبيرات تقريبا فى « بالأمس حلمت بك » عندما تتساءل آن مارى عما اذا كان مايقوله لها يمكنه أن يساعدها فى محنتها العاطفية « فيقول لها وكيف أعرف ؟ ان كنت لا أفهم كيف أســـاعد نفسى ٠ فمن أين لى أن أفهم كيف أساعدك ؟ » (١١٣) ٠ ويقول لضحى فى « قالت ضحى » « سأصارحك بشىء يا ضحى » . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد . سأصارحك بشىء آخر . أنا لا أرغب فى شىء بحماس حقيقى ٠ لا أعـــرف متى بدأ ذلك » ويقول أيضا « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه على حق ٠ لا أفهم حتى لماذا يطمح الناس » (٣١٧) ٠

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات ، هنـاك تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أن هذه اللامبالاة الظاهرية التى هى حقيقية أحيانا والتى تكونت أيضا نتيجة الاحباط العـــام والخاص المتواصلين ، هذه اللامبالاة ليست هى كل ما يعتمل فى باطن الشخصيات من انفعـــال ، فهناك دائما صراع متوتر دائم بين اللامبالاة والاهتمام ، بين التجاهل والانشغال ، فالعقل الابداعى دائما ما تصطرع فيه التساؤلات والأحلام ، يقول ل « آن مارى » ؟ ما أريده مستحيل ٠٠ أن يكون العالم غير ما هو ٠٠ والناس غير ما هم ٠ قلت لك ليست عنـــدى أفكار ولكن عنـدى أحلام مستحيلة (١١٣) ٠ ويقول ل « ضحى » « أحيانا أمتلىء بالغضب على نفسى وعلى حياتى ، أحيانا تجتاحنى أشتواق لا أعرف ما هى بالضبط ٠ نعم فى داخلى أشياء ولكن لا أستطيع أن أسميها » (٣١٨) ٠

ويقول لسيد القناوى الذى حكى له حيـــاته ، بعـد موت والده (والد سيد القناوى) وعمره عشر سنوات ، وكيف عمل ليلا ونهارا كى يربى أخوته ، وكيف أن والده كان قد مات لأنه شعر بالاهانة لأن أحد ملاك الأرض التى كان يعمل فيها ذلك الوالد قد صفع ابنـــه « اسمع يا سيد • آلاف من الناس يصفعون كل يوم •• ولكن قليلا منهـــم من يشعر بالاهانة أو الغضب • قليل منهم ياسيد من يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى يصيبك أنت الآن • مرض العدل » (٣٦) •

الحب دوما •• الموت دوما :

لايصل الحب فى معظم أعمال « بهاء طاهر » ، ان لم يكن فى كلها ، أبدا الى هدفه ، الحب دائما محاصر بالموت ، الحب دائما يصاحبه الموت • وهكذا فاننا نجد أن مارتين فى « أنا الملك جئت » قد ماتت أو عاشـت شبه ميتة ، غاب عنها عقلها ، أى مات عنها جوهر وجودها • كذلك نجد أن « آن مارى » فى « بالأمس حلمت » تلحق بنفســـــها الموت عنــــدما تنتحر ، وضحى تموت رمزيا حين تتخلى عن نقائها ومثاليتها ، كما أن موت الأب وموت الأم هما من المحـاور الأساســـية فى معظم قصص وروايات « بهاء طاهر » كما سبق وأن أشرنا •

لكن رواية « خالتى صفية والدير » تبدو نسيجا فريدا فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت ، وهى علاقة يصعب فهمها بمعزل عن محـورين آخرين هما الحلم والسلطة • صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة ، تحلم بـ « حربى » محط أنظار فتيات القرية ، هذا الشـــــاب الجميل الجرىء المثالى ، لكنها فجأة تجد حلمها ــ حبهـا يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع ، حين يجىء « حربى » يـــوما مع البك ــ القنصـــل (رمز السلطة) ، والذى يبلغ عمره ثلاثة أمثـــال عمرها كى يدعم طلب هذا القنصل الزواج من صفية ، بل لقد بلغ بـ « حربى » الحماس يومها أن قال « انه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها » (٥٤) •

كانت صفية يتيمة الأبوين وكذلك كان « حربى » وحين تفقد صفية الأمل فى حبها لـ « حربى » فان شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تتحول الى البك زوجها •• هناك ما يشبه عقدة الكترا فى هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحى •• فالقنصل هنا بديل للأب ، بديل للسلطة وقد كانت صفية ، بعد أن فقدت حبها لـ « حربى » ، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككا متحركا مراوغا غير قابل للفهم ، ومن

ثم فاننا نستطيع أن نفهم حبها الشديد لزوجها ــ القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه ٠٠ فى رأيي أنه لم يكن حبا حقيقيا ٠٠ لكنــه كان شيئا يشبه الحب ٠٠ كان القنصــل ــ الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل فى الحب ٠٠ وهكذا فاننا نجد أن صفية فى نهــاية الرواية ، أو بعد أن أصابها المرض الجسمى والعقلى بعــد موت « حربى » تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى « نعم يا والدى ٠ اعذرنى ٠ لا أستطيع أن أقوم ٠٠ ولكن ان كان « حربى » يطلب يدى فقل للبك أنى موافقة ٠٠ أنت وكيلى يا والدى ٠٠ وأنا موافقة على أى مهر يدفعــه « حربى » ٠٠ لاتشغل بالك بالمهر ٠٠ ثم أغلقت عينتها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة (٣٦) ٠

وهكذا فاننا نجد أن صفية ، فى تلك اللحظــات الأخيرة ، حين انفك أسر الوعى الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها ، فى رد فعل مبالغ فيه ازاء صدمتها ، حين وجدت « حربى » يسلك عكس ما توقعت ، حين وجدته سعيدا بزواجها من القنصل ٠٠ فى تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعى ، تكشف صفية عن حبهــا القــديم الذى مازال قارا فى أعماقها ٠٠ وتكشف عن أنها كانت رغم كل ما أظهرته من عداوة وكراهية ازاء « حربى » بعد زواجها ، كانت مازالت تحبــه حبا عنيفا ضاريا ، وكانت مازالت تنتظره فى حلمها ويقظتها ٠٠ تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة فى هذه الرواية ، وتتحول الشخصيات الى ضد حالها الأول ، وهكذا ، فاننا نجد أن صفية تتحول بعد زواجها من القنصل الى انسانة شديدة العقلانية والانتظام بعــد أن كانت تفوز بالبهجــة والانطلاق والتدفق والمرح ، كما أنهــا تتحول بعد موت زوجها من رمز للجمال ، الى رمز للجلال ، من رمز لبريق الجسد الى رمز للرهبة العقلية « وهكذا أصبحت صفية الجميلة التى كان يشتهيها كل الرجــل هى الخالة صفية التى يرهبها الناس » (٨١) ثم أنها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل ، وتعرف أن الأرض بها ثعبان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين فى رأضــه ٠

« حربى » أيضا تموت روحه فى السجن بعد أن قتل القنصل ، ذلك الذى عذبه كثيرا ، وامتهن روحه ، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد ربما بايحاء من صفية أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) من صفية طمعا فى الميراث ٠ ويفقد « حربى » بهجته وتألقه وتلقائيته ووسامته بعد خروجه

من السجن .. يقول الراوي « وكنت بالكاد قد منعت نفسي أن تخــرج مني صرخة حين رأيت « حربي » بعد أن نزع عن وجهه اللثام ، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه ، وأصــبح خداه بقعتين زرقاوين تتفشى فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة . وكانت في عينيه نظرة منطفئة ، كان وجهه كله منطفئا » (٩٩) . ويقول أيضا « وكانت الدموع تنزل من عيني وأنا أفكر في « حربي » القديم .. « حربي » الذى لم يبق منه شيء غير ذلك الصوت الجميل وارتجالاته التي صارت كلها للحزن » (١١١) .

ثم أن « حربى » يموت أيضا ، فى النهاية ، بعد رحلة طويلة من المهانة والعذاب والحرمان والسجن والمرض والانعزال ، كان قد خرج من السجن الرسمى ، بعد قتله للقنصل ، دفاعا عن نفسه ، ليقيم بعد ذلك فى الدير فى حالة ، هى أيضا ، أشبه بالسجن ، وقد قال عنه المقدس بشاى بعد موته بأنه « عاش للألم » .

وهكذا فاننا نجد أن طــائر الموت يحلق فى هذه الرواية ــ وهو يحلق كثيرا فى عالم « بهاء طاهر » ــ فى مواجهــة طائر الحب ثم أنه يصارعه ويهزمه فى النهاية ، يموت والدا صفية ووالدا حربى قبل بداية الرواية ، ثم يموت القنصل / زوجها ، ثم يموت حربى ، وتموت صفية ، ثم يموت والد الراوى فى نهاية الرواية . والحب محكوم عليه بالفشل ، محكوم عليه بالموت ، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبيد مهما يكون عليه عرامة واضطرام ووقدة ، سلطــة التراث ، أو سلطة الزمن ، أو سلطة السادة ، أصحاب السلطة ، أو الملكية ، تظل قائمة دوما بين الحلم بالحب وبين تحقق هذا الحب . لكن موت الحب ورموزه ومثلية دائما ما يبعث فينا ــ القراء ــ الشجن والحــلم ، الشجن على الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التى قدمتها هذه الأعمال ، والتى أصابها الفشل أو الموت ، والحلم بزمن آخر ، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الانسان بعض أحلامه ويتحرر ولو الى حين ــ من أسر الموت المحدق أو الاخفاق المقيم الذى يضرب بمخالبه فى أعماق وجود الانسان ، فى هذا الزمان ، على هذا المكان .

يجعل الموت شمس الحب دوما غاربة . هناك حلم دائم بحب قديم مقيم مؤرق وحارق ومؤجج لدى العديد من شخصيات « بهــاء طاهر » .. وهو حب مفقود .. حب تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر ، ومرة بالحــلم .

والخلاصة هى أننا نستطيع أن نقول ــ فيما يتعلق بمحور الموت كمحور أساسى يساهم فى تشكيل العالم القصصى والروائى لبهاء طاهر ــ أن هذا المحور يتسم بالخصائص التالية :

١ ـ لاتكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء طاهر من ذكر الموت أو من كون الموت هو المهيمن على مشاعر الشخصيات وأفكارها ومصائرها أو هو المحرك لمسار الأحداث الكبيرة فى القصة أو الرواية ، قد يحضر الموت بشكل ظاهر ، أو بشكل خفى ، قد يحضر الآن ، أو يستحضر حدوثه من الماضى ، وفى كل الحالات هو بؤرة تدور حولها الأحداث وتتشكل •

٢ ـ الموت الذى يتحدث عنه بهاء طاهر فى أعماله ليس بالضرورة موتا جسديا ، رغم بروز وتكرار هذا الموت الجسدى المعروف فى كافة أعماله ، فهناك موت رمزى يحضر ويتمثل فى غياب كل الأشياء الجميلة من حياة البشر وغالبا ما يرتبط الموت جسديا أو رمزيا بالسلطة والحب والمرأة والأحلام •

٣ ـ ليست هناك فواصل فى وعى الشخصيات المحورية فى أعمال بهاء طاهر بين عالم الموت وعالم الأحياء ، فالموتى جسديا كثيرا ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء ومن ثم تكرار ظاهرة « الحضور مع » التى أشرنا اليها ، وأيضا فان بعض الأحياء موتى وهنا يكون الموت الرمزى هو الأكثر هيمنة وظهورا •

٤ ـ أغلب الشخصيات فى القصص والروايات مات والدها ، وصورة الأب فى الأعمال هى غالبا صورة سلبية ترتبط أحيانا بالاهمال والتراخى عن القيام بدور الأب الايجابى بما يستتبعه هذا الدور من حماية ورعاية وأمان ، وترتبط أحيانا أخرى بالخداع والمخاتلة وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية ، وترتبط هذه الصورة غالبا بالسلطة التى تقوم أيضا بالخداع ولا تقوم بالحماية ، تقوم بالاهمال ولا تقوم بالرعاية ، كما أنها تكون عند الضرورة منعزلة عن الناس باردة المشاعر (انظر صورة الأب فى « قالت ضحى » مثلا) ، أو تكون مهددة ومتوعدة وذات طاقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلا) •

٥ ـ فى مواجهة الموت ، بأشكاله الفعلية أو الرمزية ، لاتكف الشخصيات أبدا عن الحلم ، بأشكاله الليلية أو النهارية ، فهو دائماً وسيلتها التى تحاول من خلالها جعل البعيد قريباً ، وجعل المستحيل ممكنا ، كما أنه وسيلتها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة • ...

أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة الى الآخر ، وشعور بالضياع والشك والتفكك النفسى وقراءات عن الصوفية وعن التناسخ والحلول وعن الأرواح الشريرة والارواح الطيبة ، تبدأ مشاهد القصة البديعـــة « بالأمس حلمت بك » • أحـد المثقفين العرب يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوربيـــة ، فى الصباح يلتقى دوما على محطة الأوتوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوربى ، وعندما تلمحه تحول وجهها فجأة بعيدا عنه ، وعنـــدما يذهب الى مكتب البريد كى يرسل كتابا عن الصوفية الى صديق له يكتشف أنها تعمل هناك وتتحاشى النظر اليه ، يظل المطر هناك بغزارة ، ويبدو أن هطول المطر يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يبعثها انقطاع المطـــر ، يبدو أن المطر يستثير فى النفس الذكريات ، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والصمت والحزن ، ويستثير فيها أيضا الأشواق وأحلام الحب المستحيل • يقول له أحد أصدقائه فى العمل « روحك شفافة » ثم دفع سبابته فى صدرى • قلت له ان صدرى مثقل بما فيه الكفاية ، فقال فى هذه التربة ينبت البستان » (١٠١) •

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرة فى أحد المتاجر ، وتحاول أن تبتسم له ابتسامة مترددة ، لكنه هو الآن الذى بدأ يدير وجهـــه بعيدا عنها ، يكلم صديقه كمال فى التليفون فيحكى له كمال حلما رآه « قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوســـط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكنى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبـــة • قلت لكمـــال ان الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية • فقال لى بشىء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ ؟ ماذا تفهم منه ؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئا » (١٠٤) •

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخـــل بين الأزمنـــة والأمكنة والشخصيات وفيه يحدث المستحيل من خلال آليات التفكيك والتكثيف ، فالشخصيات التى لم تلتق ، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معـــا ، وفى لحظات قليلة تتجمع عدة قرون والحلم هنـــا فى هذه القصـــة فى جوهره ، ادانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر (ضعوه فى السجن مع طه حسين) وفيه ايمـــاء رمزى لعـلاقة المثقف بالسلطة ، وهى هنا علاقة قمعية يهرب فيهـــا المثقف دائما من السلطة

خوفا على فكره الحر الذى هو مبرر وجوده وجوهر حياته • وهذا الحلم منقلب مباشرة الى خارجه ، حيث يعانى الراوى ومعه كمال من سلطة قامعة فى وطنهما جعلتهما يبتعدان ويعيشان هذه الحياة اللعينة فى الخارج ، حيث يوجد مجتمع يعيشان فيه ولايشعران أبدا أنهما استطاعا أن يندمجا فيه أو يتوحدا معه أو يصبحا - أبدا - جزءا من نسيجه ، ويحكى الراوى لصديقه بانفعال عما دار فى الصباح فى المغسلة ، وحيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغربيين ويقول له « كمال » وما أهمية ذلك ؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد الى الأجانب لكننى لا أهتم بذلك أبدا • أعتبر أننى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمتى • خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ولا أعتبر أن هناك بشرا • هذا هو الحل المثالى وليست هذه هى المشكلة • سألته اذن فما هى المشكلة ؟ فقال : نحن • المشكلة فى داخلنا لكنى لا أعرفهـا • أبحث عنهـا طوال الوقت لكنى لا أعرفها » (١٠٤) ثم يسرد على صديقه حلمه الذى رأى فيه معاوية والحسين وهربه فيه الى ميدان العتبة ، والذى أشرنا اليه سابقا ، والذى مكنا فى تفسيره انه يدين على نحو واضح قمع السلطة المستمر للمثقفين غير المدجنين فى بلاد المشرق •

فى المساء يذهب الراوى الى السينما ويتعرف على الشقراء الغامضة ويعرف أن اسمها « آن مارى » ويشـاهد فيلم غادة الكاميليا « وكانت كما احلم بها ، يخيله ، جميلة ذات عينين سوداوين واسعتين » (١٠٥) وبعد الفيلم يتكلم معها عن غادة الكاميليا وموسيقى « فيردى » و « هاملت » ويقول لها أنه يعتبر هذه الشخصيات الخياليـة « أكثـر حقيقيـة من الناس الحقيقيين » وتدريجيا يتعرفان على بعضهما البعض ويعـرف أن أباها قد مات وأنها تعيش مع أمها ، ويتحدثان عن لغة القلب ولغة العقل تم تخبره عما تشعر به تجاهه ، ليس حبا فى الواقع ، بل قـد يكـون كراهية ، لكنها تراه أكثر من مرة ، وتشعر بقربه منها كما لو كان طيفا يحوم حولها ، ليست رؤية العين الادراكيـة المباشرة التى تحدث بحكم التقارب المكانى ، لكنها رؤية الباطن الداخلية ، رؤيه التخاطر والتليباثى والشفافية » هذه الرؤية التى تنبعث من تلك القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلى والروحانى المباشر بين شخصين أو أكثر وهى ظاهرة تتجاوز الواقع الحسى المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه مثلها فى ذلك مثل الأحلام • « قالت باللهجة العادية ذاتها لا شىء ؛ غير أننى أراك أيضا عندما لا أراك • أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عينى أجدك هناك • أحيـانا أتخيل هذا فحسب ولاتكون هنـاك ولكنى أكاد ألمسـك » (١٠٧) •

تدريجيا تتوثق أواصر العلاقة مع « آن ماري » ويذهب لزيارتها في بيتها ، ويعرف أنها أحبت أحد مواطنيها ، ولكنه نكث بوعوده معها وتركها بشكل مهين ، ويتعرف على والدتها التي تحكي له عن زيارة لزوجها لمصر وتحدثه عن سيدنا موسى وعن السحر ، ثم اننا نجد أن « آن ماري » تقول له فجأة وهما يجلسان معا بمفردهما يرشفان الشاى « بالأمس حلمت بك » وتحكي له عن حلم آخر حدث لها أول أمس « أول أمس أيضا حلمت بك » : حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع الى بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه . صحوت من النوم وكنت ابكى » (١١١) . الصقر في الميثولوجيا هو طائر شمسي يرمز الى السماء والقوة ، والنار ، والاخلاص والحماية والنبل ، هو العين العاشقة للأحداث وللمستقبل والخلود ولانتصار العقل على الغرائز الدنيا ، وهو رمز للمعرفة الكلية ، يحلق ما بين الأرض والسماء ، بين ما هو أعلى وما هو أدنى ، يشرق على الكون ، يستطيع أن يهبط وأن يصعد ، وهى ملكة لاتتوفر ، لكل من الكائنات الحية وهو فى التحليل النفسى رمز للقوة الجنسية وللطموح المحلق بعيد المدى . هو طائر ـ مثله مثل النسر ـ اعتبر قادرا على الطيران الى الشمس والقدرة على التحديق دون وجل أو اجفال ، هو رسول الآلهة وفى الميثولوجيا الفرعونية ، وهو طائر ملكى يرمز الى الروح والالهام هو حورس ، وطائر خنسر أورع أو الشمس . كان جزاء من يقتل الصقر فى مصر القديمة هو الموت وجاء فى كتاب الموتى « أنا (الشمس) قد نهضت (أو انبعثت) مثلما يخرج الصقر القوى من بيضته » . يحضر رمز الصقر فى حلم « آن ماري » ويحضر ، خلال الحلم ، مع الصقر ، راوى القصة ، وبطلها المثقف المصرى الذى توحد فى أحلام « آن ماري » مع الصقر ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثله الصقر من قوة ونبل وأمانة واخلاص وحماية وهى أشياء تفتقدها فى حياتها بعد وفاة والدها ، وخيانة حبيبها ، وقسوة الواقع الذى تعيش فيه برودته ، هذا الواقع الذى تنهزم فيه ـ كما قالت ـ الرقة والحساسية ، وينتصر الشر ويسوده الجوع والفقر والظلم والصوت . « يحزننى الموت بصفة خاصة » (١١٢) (سوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة فى روايته « قالت ضحى » وفى قصته « محاكمة الكاهن كاى تن ») .

يحضر فى القصة طائر آخر هو الغراب ، ذلك الذى حط خارج نافذة « آن ماري » وأخذ يطير « متخبطا بين الغصون وهو يبحث عن

غصن لايغمره الثلج ، وحين فرد جناحي حداده الأبدى راح ينفضهما ثم انكمش » (١١١) .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضياع الحلم والأمل وفقدان الرغبة في الحيـــاة ، هو أيضا رمز للشر والقوة التدميرية للحـرب والخراب الداخلي ، هو رمز للظلمـة وعدم تحقق الأهداف ، للذعــر وللفردوس المفقود ، وفي رمزية الهبوط من هذا الفردوس غالبا ما يظهر الغــراب جالسا على شجرة المعرفة التي تقوم حــواء بقطف ثمارها • ومن ثم فهو يرمز الى انتهاك المحـرم والرغبـــة في التمرد والى الحرمان والوحــدة بعــد ذلك •

يبدو أن « آن ماري » التي كانت تحلم بصقر لم تجد سوى غرابا متخبطا تنظر اليه ، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغربان وأنه يندهش من كراهية الناس لها رغم أنها لاتؤذى أحــدا ، انه طائر وحيد مثله ، وتندهش « آن ماري » من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا ، ومن طيور يتشاءم منها الناس مثل الغربان ، وتســأله « الا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم ؟ » ويقول لها « كففت عن ذلك منذ زمن » (١١١) وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتغيير العالم ، يحلم بالعدل وبالحرية وبالخير والحق والجمال ، يقول لها ما أريده مستحيل »• وعندما تسأله « ماهو » ؟ يقول لها « أن يكون العالم غير ما هو • والناس غير ما هم • قلــت لك ليست عنــدى أفكار ولكن عنــدى أحــلام مستحيلة » (١١٣) •

وهكذا فان هذه القصة ، اضافة الى ايغالها في سبر فكرة الشرق والغرب ، والروح والمادة ، فانها توغل أيضـــا في فهم ذلك التقابل بين عالمين ، عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة • « آن ماري » تحلم بالحياة ، تتمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها ومن قسوتها التي تلاقيها في كل تفاصيل حياتها ، أن تجـد الآخر الذى تحلم به ، ما تجده تكتشف أنه يحلم أحلاما كبيرة ، أحلاما غير أحلامها ، يحلم بتغيير العالم والبشر ، وهي أحلام مستحيلة كما وصفها ، وتدريجيا تعرف « آن ماري » انه ليست أحلامه فقط هي المستحيلة ، بل أحلامها هي أيضـــا ، مستحيل يطارد مستحيلا ، عوالم لايمكن أن تلتقى رغم المظاهر التى توحى بامكانيــــة التقائها ، وهو لايريدها وهي تريده ، (وعندما وصل بعد ذلك الى مرحلة أرادها فيها لم يجدها ، كانت قد ماتت) وبسبب استحالة أحلامها فانها

تهرب من هذا الاحباط المتوالى ، ومن الصدمات المتتابعة فى حياتهـــا بالموت ، تنتحر وتقضى على أحلامها المستحيلة ، ان عبثية الحلم المستحيل الذى هو حلم غير واقعى تتوحد هنا مع فكرة عدمية مناقضة لروح الحياة ، ولطبيعتهـا ولجوهـــرها ، وهى فكرة الموت ، الموت الذى ليس حلمـــا يحلم به البشر ، ولكنه حالة لاتحدث فيها الأحلام • كانت أحلامه المستحيلة هى التى أدت الى أن تصبح أحلامها به مستحيلة أيضـــا ، وهكذا وقعت الشخصيات هنا فى براثن استحالات متبادلة ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذى هو موت يطول أو يقصر •

توجد فى هذه القصة أحلام أخرى • تكثر الأحلام لدى صديقه كمال أيضا ويحدثه عنها فى التليفون ، « كان هناك شىء يتكرر بكثرة فى أحلامه : أنه يتعلم عزف الكمان • فى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف • وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يســـاعده على العزف انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة فاراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الحذاء فدفعوه الى المسرح دون حذاء ، وهكذا ، (١٠٨) :

الكمان كما هو معـــروف هو آلة تعزف الحـانا ترتبط بالحزن والألم الشديد ، أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات ، لكنها قد تعزف الحانا مبهجة أحيانا • وهى آلة ثنائية الجنس ، أى ذكرية وأنثـوية فى نفس الوقت ، ومن ثم فهى يمكن أن تكون قوية وضعيفة ، القوس يرمز الى القوة الذكرية ، وجسم الآلة يرمز الى الضعف الأنثوى ، لكنه الضعف الذى بدونه لايتم ميلاد الألحان ، ان فقد القوس فى هذا الحلم هو فقدان للمبدأ الذكرى ، للقوة والارادة والفعل ، وهو فقدان تم تدريجيـــا من خلال استمرار حياة فتحى • (بل وكمال والراوى أيضا) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها أو أن يحددوا ذاتهم فيها ، ولذلك نجـد أن كمـــال يستقيل ويعود الى بلاده فى نهاية القصة ، رغم ما يدرك أنه سيلاقيه فى بلاده من حباط وعنت • فى حلم آخر يفقد « كمال » الدواء الذى كان يساعده على العزف •• العزف هنا قد يكون اشارة الى الحيـــاة بشكل عام ، وقد يكون اشارة الى الفعل الجنسي حيث يرتبط مفهـــوم العزف باللعب بالجنس والدواء الذى يساعد على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواء يساعد على الفعل الجنسى ، بل ربمـــا كان هو الجنس ذاته ، وقد شعر كمال بالملل والاحباط وعزوف النفس عنه بعـــد أن أصبحت كل

الصيدليات مغلقة ، أي بعد أن سدت في وجهه كل أساليب ووسائل العلاج والتسرية عن النفس ، وكل الطرائق التى كان يلجأ اليها كى يستمر حيا فى غربته وعزلته . أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطة والحرية ، للقوة والفوضى ، للتحكم وفقدان التحكم . ان فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر ، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر ، كان العبيد فى الماضي عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم ثم الجرى حفاة بعيدا عن أماكن احتجازهم وأسرهم ، لكن الحذاء قد يشير أيضا الى التحكم ، تحكم الشخص فى ذاته ، خاصة تحكمه فيما يتعلق بغرائزه البدائية ، ان خلع المرء لحذائه عند دخوله للأماكن المقدسة يمثل عملية ترك لانشغالاته الدنيوية الصغيرة المحدودة ودخوله فى عالم قدس الأقداس الروحانى المطلق غير المحدد ، عالم الحرية اللا محدودة .

يفقد « كمال » قوس الكمان ، والدواء ، والحذاء ، وتدفع به لجنة غامضة الى خشبة المسرح ، كى يمثل (يلعب) دورا ما . انه يفقد كل مبررات وجوده هنا ، يفقد كل ما يشده ويجذبه الى تلك البلاد البعيدة ، ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن الفقدان المتتالى للأشياء ، الذى هو فى مقابل ذلك ايجاد لأشياء أخرى مناقضة لها قد فقدها ويحاول الآن أن يستعيدها ، كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيدا الى فضاء أكبر — لكنه ليس كبيرا جدا — من الحرية ؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء ؟ ومن ثم فاننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يرويها لراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويعانى أحزانه الهائلة ، يفتقد « آن مارى » ولايجدها عدة أيام ، لا على محطة الأوتوبيس ، ولا فى عملها فى مكتب البريد ، ثم أنه يحلم بها فى المساء « حلمت بها ذات ليلة كانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطىء بحر وهى خائفة وكأن شيئا يطاردها . وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشىء من الخوف » (١١٥) .

هذا الحلم يعبر عن مشاعر واسقاطات متبادلة بين الحالم والمحلوم به ، فالحالم كان يطارد « آن مارى » فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل عنها وينتظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدها وشعر بحاجته اليها ، هذه الحاجة الى الآخر تحولت فى الحلم الى الصورة النقيض ، أى حاجة الآخر اليه ، انه هنا مازال يلبس نفس القناع الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها ، قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام فى حين أن باطنه

يزخر بالأشواق والرغبة في الوجود مع الآخرين ، لكن القناع هنا ـ قناع النوم ـ أهتز وحرك الخوف ملامحه فلم يعد بنفس ثبات قناع اليقظة ، لقد اعترف أخيرا ، في حلمه ، أنه محتاج اليها ، مثلما هي محتاجة اليه ، وأنه خائف أيضا مثلما هي خائفة ، وأنه مطارد مثلما هي مطاردة ، لكنه عندما يستيقظ من نومه ، ويذهب بعد ذلك اليها ، يكتشف المأساة المذهلة ، لقد أضاع الموت أحلامه وأحلامها ٠

مازالت في هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى ، طبقات ترتبط بالموت ، وطبقات ترتبط بالأحلام ، وطبقات ترتبط بأحلام الموت وموت الأحلام ، الماضي الذي يؤثر على الحاضر ، والحاضر الذي يؤثر على المستقبل ، والمستقبل الذي يؤثر على الحاضر ، الداخل الذي يؤثر على الخارج ، والخارج الذي يؤثر على الداخل ، الأنا والآخر ، الشرق والغرب ، المفرد والجمع ، الوحشة والعزلة التي يعانيها الناس في الغرب ، سواء كانوا مواطنين أو وافدين ، غربة الشرقي في الغرب بعد ضياعه في بلاده ، ـ هذه الغربة وقد لاتكون في مثل حدة الغربي في بلاده وذلك لأن الشرقي يحلم دائمـا بالقوة ، ويظل الكثير من أحلامه مجرد أحلام ، الغربة لدى الغربي مبعثها الوحشة والعزلة والحاجة الى الآخر (هذه المشاعر هي التي تجعل أكثر بلاد العالم تقدما هي التي تقدم لنا أعلى نسبة انتحار في العالم) الغرب المادي قد يحلم أكثر منا نحن الشرقيين ، قد يحلم بنا ، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا ، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولانتقدم ، اما بسبب استحالة أحلامنا ، أو بسبب ذلك الغول المتوحش المتواصل من التسلط والقمع وافتقاد التعددية والشعور بالآخر في كافة مظاهر حياتنا ٠

حلم بالمكان ٠٠ حلم بالماضي :

في قصة محاوزة الجبل (مجموعة « أنا الملك جئت ») هناك حلم بالمكان ، حلم بمكان لم يعد كما كان ، مكانا أصبح ساحة للفوضى والعشوائية والاضطراب ، بعد أن كان ساحة للازدهار والجمال ٠ كان ميدان باب اللوق « في الماضي » بستانا صغيرا من زهور منسقة في أحواض مدورة وسط نخيل أخضر نظيف ، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة وتتوسطها ساعة ترتفع على حديد مشغول ، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعوني على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالدانتيلا . وكانت الأشجار في كل مكان ، في الميدان وفي الشوارع ، التي تتفرع منه ، أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقي عبر الرصيفين وتلتف فيصبح كل شارع كرمة مظللة ٠ وفي

الصيف تزهو تلك الأشجار زهورا حمراء وبنفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض فى الخريف فتمشى على بساط ناعم من الزهور - وفى كل يوم تمر عربة تسقى تلك الأشجار ، ترويها واحدة واحدة فتراها دائما خضراء ، نظيفة ، نضرة ، لا كأشجار اليوم المريضة التى تختفى تحت التراب فلا نعرف أن ما مررنا بها انه كانت أم شجرة عامود نور » (١٩٦ - ١٩٧) .

ثم ان المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف المتكلم لما كان عليه هذا الميدان فى الماضى حين كان الهدهد يأتى ويبنى عشه ويجاوره اليمام والحمام الزاجل ، حين كانت الطيور تغنى ثم تذهب أسرابا فى الصباح الى الحقول ، حين كانت روائح الكافور والفل والياسمين العطرة تفوح وتملأ المكان ، مشهد كأنه الحلم أو كأنه الجنة ، لكنه حلم انقضى ، وجنة مضت -

فى القصة حنين شديد الى الماضى ويتجلى ذلك الحنين حين يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان فى الماضى ، ويبدو ان الزمان عندما يمر ويفقد المكان خصوصيته ، وجماله ، وشخصيته المتميزة ، تفقد الشخصيات ذاتها وجوهر وجودها ، ومن ثم فهى تحن دوما الى الماضى، وتحلم به لأنها لاتجد لها وجودا خارج ذلك الماضى ، ذلك الزمان الذى يشتمل على هذا الشخص فى ذلك المكان . بعد أن كان الإنسان فى الماضى يحلم ويحقق أحلامه اصبح الآن يحلم بالماضى لأنه لايستطيع أن يحقق أى أحلام فى الحاضر ، وعندما يكتشف أن الماضى لن يعود ، يحلم بمستقبل وهمى غير مضمون ، يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب - يحلم الناس فى هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب بضربة حظ ومن خلال ذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا ويحققوا أحلامهم ، التى كان من المفترض ألا تكون أحلاما ، بل حقوقا أولية لبنى البشر ، وتحلم هانم ذات المجد القديم أيضا بأن تكسب كى تذهب الى الحج ، وقد كان المكسب بالنسبة لها فى الماضى ليس حلما بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شاءت .

فى القصة اشارات كثيرة الى عبثية الحياة والموت ، بل الى عبثية الأحلام والحياة والموت ، وفيها ذلك التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم والموت . يقول الخواجة « الحقيقة يابنى أن هذه الحياة فخ .. فخ نتخبط فيه منذ أن نولد والغلطة أننا نحاول الخروج من هذا الفخ . بالشعر كما تحاول أنت وقليل مثلك .. بالتصوف كما يحاول غيرك ..

ترى عيونا مسبلة ومتهدلة وميتة قبل الموت ٠٠ فى الشهرة ، أو اليانصيب كما يحاول آخرون ٠٠ يتسابقون ويضعون خططا ويصنعون مكائد صغيرة لكي يصلوا ٠٠ وما يصلون اليه في نهاية عدوهم هو ذلك الحائط الأصم الذى ترتطم به رؤوســـهم » (٢١٤) ويدعوه الخوجة لأن ينتقم ٠٠ يأخذ مايستطيع ٠٠ لا لكى يقتنى ولكن كى ينتقم ، لايبالى بالصغار بل يأخذ مافى أيديهم ان استطاع ٠

حلم بالصدق والحقيقة :

في قصة « أنا الملك جئت » نجد الدكتـور فريد خريج جامعـــة جرينويل عام ١٩٢٤ م الذى درس طب العيون ، وتخصص فيه ، وأثناء دراسته هناك أحب « مارتين » طالبة الآداب ، وتعاهدا على الزواج وجاءت مارتين الى مصر عام ١٩٢٥ م ، ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحبا بزواج ابنه من فرنسية ، لكنه عندما رأى وجهها البرى كطفلة ، وتضرج وجنتيها بالخجل كلما وجه اليها أحد سؤالا ، ومحاولتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين أن يلتقيا بعينى أحد ٠ أسرت رقتها الشيخ عبد الله وقال لفريد على بركة الله » (١٥٧) ٠

لكن « مارتين » تختفى بعد عودتها الى فرنســا عقب هذه الزيارة ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة في مصـــحة للأمراض العقليـــة ، ويداوم على زارتها هناك شهرا كل عام ، ثم أنه يتحدث مع صديقه حشمت بحزن بعد ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة « أتعـرف ياحشمت ما هو أكثر شيء محزن فى هذه الأمور ؟ أبشع ما فيها أنك تالفهـــا ٠ فى السنوات الأولى كان يحطمنى أن أرى « مارتين » ملقاة فى تلك المصحة تتطلع الى ولاتعرفنى ٠ تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبـــة وأسنانها مطبقة على بعضـــها البعض فتنهمر دموعى ٠ الآن أرى ذلك ، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامى ٠ أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصحة ٠ كل ذهب عقله على طريقتـــه فلا تنزل دموعى ولاتتحرك فى قلبى الشفقة » (١٥٩) ٠

كانت « مارتين » حلم « فريد » ، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم سر ضياع الأحلام ، أجرى دراسات حول العلاقة بين ضعف الأبصـــــار والتعرض لضوء الشمس ، وبين ضعف الأبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر وحول ظاهرة توقف افراز الغدة الدمعيـــة ، وحـول « الذاكـرة البصرية والمعرفة المتوارثة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخليـة والرؤية الباطنية ، حول الادراك والذاكرة والأحلام ٠ حاول أن يفهم من

خلال البحث مالم يستطع فهمه خلال الحياة ، لكن حتى أبحاثه لم تسعفه فقام برحلته الخاصة فى الصحراء آملا أن يصل الى بعض الاجابات التى قد تطفىء بعض غليله وتبرىء بعض جراحه •

بعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت حدثه فيه عن موت والدته (والدة حشمت) بعد زواج قصير وغير سعيد وعن مرضهـا بالتيفود وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه فى الطب الذى لم يساعده فى شفاء والدته وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتى لمن يسعى اليه . يسمع اليه الدكتور فريد مليا فيكتمل قراره بالسـفر بالخروج الى الصحراء » •

الصحراء هى عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائى ، مكان الوحى والالهام والألوهية ، مكان الوحدة والتوحيد ، المكان الذى يقابل الماء ومن ثم فهو مكان الروح فى مقابل الجسد • مكان الحقيقة • مكان البحث عن أسرار الحياة والموت الغامضـة • قام الدكتور فريد برحلة عبر الصحراء ، هذه الرحلة ترمز الى الرغبة فى الاكتشاف والتغير ، عبور دوامات الحياة وغياباتها ، مواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب عليها وتجاوزها وصولا الى الاكتمال واليقين ، هى بحث عما هو مفتقد وغير موجود ، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود ، تدريب قاسى للنفس على تحمل كل المخاطر والحرمانات وكل مظاهر الشقاء والتعاسة رغبة فى الوصول الى التحقق والاكتمال والامتلاء ، عبور من ظلام الحياة والجهل والمؤقت والعابر وسريع الانقضـاء الى نور المعرفة والديمومة والخلود •

تجرى الاستعدادات للسفر ؛ يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلا وأحمالا من التمر والسكر والشاى والخبز المجفف والزيت ، والسمن واللحم والماء ، وتتحرك القافلة الى واحة مجهولة ليس هنالك من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها ، تترك القافلة وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها ومآذنها وعواماتها وتوغل فى الصحراء ، ووسط الصمت والرمال لاينى وجه « مارتين » بقبعتها البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية يخايلة وجههـا يظهر ويختفى ليظهر مرة أخرى ، ذكرياتهما معا وأحلامهما ، لمساتهما ونظراتهما وضحكاتهما ومشيهما ورقصهما معا ، وتفكيرهما فى غد أكثر اكتمالا عندما جاء كان سرابا ولوعة ودموعا واضطرابا وحرمانا « فى الصحراء كان وجه « مارتين » فى كل مكان •• فى التماعات السراب البعيد وفوق التلال

وفى الصحراء كان « فريد » يصلى كثيرا فى الغروب ويبكى ، وحيدا فى الليل » (١٦٤) .

نداء غامض كان يدعوه اليها ويدفعه الى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل . وخلال سيره ، وخلال الليل ، ومع اكتمال القمر كان يري وجه « مارتين » وتؤرقه ذكراها ، يرى رحلاتهما معاً فى الاقصر والكرنك وبهو الأعمدة ، يتذكر تلك اللحظات التى كانا فيها معا والتي أخبرته فيها أنها لم تشعر أبدا أنها قريبة من حقيقة الحياة ، ومن الفرحة ومن الجلال « كما كانت معه فى تلك اللحظات ، تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن « وهناك فى الصحراء ، وسيوة من ورائه قال فى همس : « مارتين » لم جئت بى الى هنا ! ولم يكن قد عرف الجواب بعد » (١٦٦) .

تمضى الرحلة والنداء الغامض ما برح يسيطر عليه ويدفعه ، وتمر القافلة بمشكلات وصعوبات شديدة ، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك ، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضى الدكتور فريد ومن بقى معه من القافلة (شدوان وراضى) حتى يصل الى المعبد ، ذلك الذى قال شدوان لفريد عنه « كان مطمورا بالرمال ثم انكشفت عنه ، فكيف عرفت مكانه ؟ » (١٦٩) .

فى المعبد هناك صورتان فرعونيتان لفرعون الجالس على « مقعد لا مسند له » ولقرص الشمس فوق تاجه ذى اللونين الأحمر والأبيض ، ثم هناك كتابات هيروغليفية ورسوم لزهور ملونة وطيور محلقة ذات أجنحة مزخرفة ، وفى المعبد هناك تماثيل صغيرة للفرعون وروائح عطرة وأعمدة منحوتة فى الصخر ، وفى المعبد تتوالى على عقل الدكتور فريد ووجدانه الذكريات والأحلام والرؤى ، بينما هو يرقد وسط الظلام والصمت .

فى المعبد يتذكر رسالة « مارتين » الأخيرة اليه ، والتى حدثته فيها عن أنها أصبحت تخشى الضوء وتسدل الستائر الكثيفة خلال النهار وتحب الليل ، فالنور أصبح يؤذى عينيها وهذه الرسالة تذكرنا بما سبق أن ذكرناه من قبل عن اهتمام الدكتور فريد باجراء بحوث ودراسات كثيرة حول حاسة الابصار والغدد الدمعية لأنه كان يبحث لها عن دواء ، ويسعى من أجلها الى علاج يشفيها ، ثم مع تفاقم حالتها المرضية أدرك أن النداء يكمن هناك فى عين العقل الداخلية ، وليس فى عين الادراك الخارجية ، يكمن فى الرموز الخاصة بالضوء والطائر المغرد الحزين

فى الليل ، وفى الزهرة التى تريد أن تصبح ملكة الزهور ، فى الحلم والأسطورة ، فى المعنى الكلى للحياة والموت ، ومن ثم كانت رحلته هذه نحو المجهول ونحو المعبد .

فى المعبد تحدث الأحداث الجوهرية فى هذه القصة . عندما يرى فريد حزمة من أشعة الشمس تنفذ من « فتحة عالية فى الشرق فوق المدخل توازى فتحـــة الغرب » (١٧٣) يتمتم لا ارادى « صباح الخير يا مارتين » ثم أنه يفك رموز الكتابة الهيروغليفية المنقوشة تحت صورة الفرعون وتكون النتيجة هى عبارة « فريد يحب مارتين » وتحت وطأة شحة الماء ، ونفاذ الوقت ، يجلس فريد ليحل رموزا أخرى وتكون « أنا الملك جئت » ، ثم هبط الظلام ، وخلال نومه القليل جاءته « مارتين » فى الحلم « وكانت تشكو من عينيها ، قالت له تنبت فيهما الزهور » (١٧٤) .

من بين الرموز الكثيرة المبثوثة فى هذه القصة المتميزة يبرز لنا رمز الضوء ، ورمز الزهرة ، على أنهما من المحاور الأساسية التى تدور حولها هذه القصة ، فالدكتور فريد طبيب متخصص فى طب العيون ، أى الطب المرتبط بالرؤية ، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء ، ومارتين تعانى من مشكلات فى عينيها ، والضوء يؤذيها ، ومن ثم فهى تسدل الستائر نهارا وتحب الليل .

الضوء اسطوريا يرمز الى الابداع الكلى والى التجلى ، الى العقل الأولى ، والى الحياة ، والحقيقة والاشراق والمعرفة المباشرة ، وهو قوة ترتبط بالمجد والعظمة والبهجة والسرور . يرتبط بالبداية وبالنهاية ، بالشروق والغروب ، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث ، بالابداع والخلق من ناحية ، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (فى حالة غيابه) ، والضوء والحرارة يرتبطان رمزيا بالنار والحرب ، الضوء هو الحقيقة ، هو الحرية ، هو المعرفة المبـاشرة ، المعرفة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان . ومريم العذراء هى حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التقارب اللغوى بين جذرى مارى ومارتين) .

عندما غاب النور عن عينى « مارتين » ، عندما أصبح الضـــوء عدوا لها ، عندما لم تعد تحتمله ، تبددت وتلاشت وضاعت بالنسبة لفريد كل المعانى الايجابية المرتبطة بالنور ، كل المعانى والاحساسات المرتبطة بالحب والجمال والحقيقة والحرية والمعرفة والبهجة والتحقق والخير . ومن ثم كانت رحلة الصحراء هى محاولة لاستعادة كل هذه المعانى التى فقدها ، وهى رحلة لم يصـــل فريد بعدها الا الى ادراك عميق لعبثية الحياة ، لاستحالة الحلم وعدم امكانية استعادة المفقود أو الضائع .

نظر يونج الى الروح باعتبارها تتحرر غالبا من خلال ومضة من النور ، فى لحظات مفاجئة ، غير متوقعة ، قوية وغلابة توجد بيها الروح عند مشارف الخطر أو تتجاوز هذه المشارف • الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضـــا ، وفى الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحية النارية المفترسة التى تخرج من حفرتها مستبدة طالة ، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين • كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها اربا اربا •

بعد أن ينجح الدكتور فريد فى فك رموز الكتابة فى المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى « أنا الملك جئت » ، وبعد أن يكتشف زيف ما قرأ •• بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثانى فيما نعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها ، يجرى خارجا من المعبد ويذهب الى حفرة الثعبان ويدوسها بقدميه ، يدوس فوق الطريشة السلامة القاتلة ، لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه • الأكاذيب تحيطه فى الداخل والخارج • ومن ثم فانه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد •

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية فى الصـــحراء ، وبعد محاولاته المستميتة لكشف رموز الكتابة ، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب ، لم يجد سوى الجانب النارى من الضـــوء ، الجانب الذى يرتبط بالثعابين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت • لذلك يجرى خارجا من المعبـــد وهو يصرخ « بكل القوة التى بقيت بداخله أيهـــا الكذاب • وتردد داخل المعبد الصدى الكذذذ أأأ ببببب » (١٧٥) • ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فوق ثقوب الحية المفترسة حتى يسقط على الأرض •

ما معنى الحلم الذى رأى فيه فريد « مارتين » وهى تقول أن الزهور تنبت فى عينيها ؟ الزهور رمزا أنثوى ، مستقبل • وهى ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار والسرور • والزهرة فى حالتها البرعمية ، تشير الى امكانية ما ، وعندما تتفتح وتمتد من مركزها البرعمى الى الخارج فانها تمثل نموا وتجليا خاصا فى العالم ، هذا ما تم التأكيد عليه فى الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس فى الشرق ، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر ، فى الغرب • وامتداد الزهرة فى عالم الظواهر على هيئة زهرة متفتحة يرتبط أيضا برمزية العجلة أو الدائرة التى تخرج منهـا أشعة وترمز الى الشمس ، وترتبط الزهور بالنعيم أو الفردوس ، بالأرض المباركة ، مقام الروح ومستقرها • والزهرة ذات التويجات الخمســة

(كالوردة أو الزنبق أو السوسن ، ترمز الى الجنة أو الأراضى المباركة (لاحظ أن المعبد فى هذه القصة كان مكونا من خمسة أضلاع مثله فى ذلك مثل زهرة الزنبق التى ترتبط بالضوء) • وهذا الرقم يشير أيضا الى حواس الانسان الخمس ، الحواس التى تحدد عالمه الأصغر فى وسط هذا العالم الأكبر وهو قد يرمز الى الجسد الانسانى ، الى الجوانب الذكرية والأنثوية منه) •

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية ، فزهرة السوسن Itis يكون من معانيها أيضا : قوس قزح (ضوء) وحدقة أو قزحية العين (رؤية) • ومن ثم فهى ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبوذا وحورس الذى هو العين الحارسة ، العين التى ترى ، عين الصقر التاريخى • بل ان الجذر الخاص باسم « مارتين » فى الفرنسية يرتبط أيضا بكلمة الشمعدان ومن ثم الضوء ، بالماضى المرتبط بالذاكرة واللاشعور ومن ثم الضوء الداخلى •

عندما تنبت الزهور فى العين فان هذا قد يرمز الى انفتاح عوالم الداخل ، الى امتزاج الروح بالجسد ، الماضى والحاضر بالمستقبل ، الضوء والاشراف والمعرفة والعقل والتنبه والحماية ووضوح الهدف بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث • لكن ذلك كان حلما ، أو كان وهما ، أو كان حاجة واحتياجا وتوقا وشوقا نفسيا مسيطرا على وجدان فريد ووجوده خاصة بعد أن غابت عنه « مارتين » ، غابت عنه من كانت بالنسبة له أمه وأخته وابنته ، غابت « مارتين » ، « مارى » ، « مريم » ، الأم العظيمة ، الأرض ، الطيبة ، التدفق ، الابداع ، الخصوبة ، الطفولة ، البراءة ، الحياة ، الحلم • غابت وجلس فى الصحراء يفك مغاليق رموز وطلسمات وجدها أكاذيب وأوهام وتوهمات وتخيلات • الزهرة التى تنبت فى غير أوانها ، أو فى غير مكانها (فى العين) ترمز اذن الى سوء الحظ أو المرض وغالبا ما ترمز الى الموت وقد كانت هذه حالة « مارتين » ثم حالة فريد بعد ذلك •

عندما يفيق فريد بعد أن جرى خارجا مفزوعا من المعبد ، وهو يسب الملك الكذاب وبعد أن سقط لم يكن يعرف ان كان الثعبان قد لدغه أم لا ، وفتح عينيه ، وفيما هو بين اليقظة والحلم ، فى حالة التهويم واختلاط الوعى خيل اليه أن يرى « مارتين » تمسح بيدها على جبينه « قالت : اعطنى يدك ، قالت : سنشرب معا من هذا النبع • كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان اناء من فخار فيه لبن • رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم • أشارت العينان الى اناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب » (١٧٦) •

كان ذلك هو صوت رجل بدوى ملثم كان يراه على مقربة من المعبد قبل أن يسقط . ونجا من لدغة الثعبان وعاش ، عاش بعد أن عبر من الحلم الى الحقيقة بعد أن خرج من المعبد ، من المركز الروحانى للعالم ، مكان الأسرار الغامضة ، خرج من عالمه الباطنى الصغير ، وما كان به من أحلام وأكاذيب ، الى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه من حقائق وعبث ، من ثوابت ومتغيرات ، من شقاء كبير ومسرات صغيرة ، سريعا ما تنقضى .

احلام واساطير :

الجو العام فى رواية « قالت ضحى » جو أسطورى أو شبه أسطورى ، هناك معابد وأطلال وآلهة قديمة وزهور ونذور وأسرار أشجار نخيل وتوت وسنط ، بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار ، مواكب من الكاهنات والعابدات ونبيذ وحب غامض وجبال وولع بالماضى وبالطلل الدارس ، تناسخ وحلول وتوحد مع رموز ذلك الزمن القديم . ايزيس وأوزيريس ، تحضر أسطورة ايزيس وأوزوريس ، أسطورة الحب والموت والقدر والخصوبة والانبعاث ، أسطورة التبعثر ولم الشمل ، التشتت والتجميع ، الانفصال والاتصال ، تتوحد ضحى مع ايزيس (أو ايست « فى حالة شبيهة بحالة الخذار Hypnopompic التى هى حالة ما بين اليقظة والنوم ، بين الحلم والادراك المباشر . تلك الحالة التى تفقد فيها الأشياء والكائنات خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض وتكتسب خصائص أثيرية حلمية تهويمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران . تقول « ضحى » كانت أمى التى تقف هناك غير حقيقية والفراش الذى أنام عليه غير حقيقى وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف أنى ايسيت وأن وأوسير لما تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى معه فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء فأغمضت عينى ونمت وكنت سعيدة .. فى تلك الليلة .. علمنى أوسير اسمه وعرفنى اسمى . كان عاتبا على لأننى لم أعرف الأسماء من قبل » (ص ٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة ، بعدها بعشر سنوات ، وبينما كانت « ضحى » فى رحلة الى الأقصر وبينما هى فى الفندق تأتى الى ذهنها الأحلام « كنت أتقلب فى الفراش .. أغفو فتأتينى الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى . رأيتنى وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية وسمعت بكاء طفل . هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء . ورأيتنى حدأة تحلق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحى فوق ذلك

الجسم الطافي على النيل فعدت أنت وانبطت فوقه فاذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمرا • قمت من الفراش يغمرنى العرق ورأيت وجهى فى المرآة غريباً رأتنى أجمل من أن اكون أنا » (٣٥٧) •

الحلم هنا يستلهم أيضا أسطورة ايزيس وأوزوريس ، فهناك الماء والمستنقعات التى عبرها أوزير بعد أن خدعه ست ووضـــعه فى ذلك الصندوق الجميل ثم ألقاه فى الماء ، وهناك الأفعى التى ترمز الى ست ، أى الى الشر والتدمير والفوضى والعشوائية والظلم المقيم ، وهو رمز يوجد مع كل الاناث من الآلهة ويرتبط بالحمل أو يشـــير الى قرب حدوثه • ثم تجيء حركة الانبطاح فوق الصندوق التى قامت بها ازيس ، والتى يقال أنها حملت بعدها فى ابنها حوريس الذى يقوم ويقرر الانتقام من عمه ويفقد عينه فى معركته معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر ، سلالة من الآلهة المقدسة كما تشير الى ذلك دراسة سيد القمنى المتميزة حول هذه الأسطورة (3) • الحدأة هى أم الصقر وهى الحالة التى تحولت اليها ايزيس وهى تبحث عن أوزير وهى رمز للفخر ، رشيقة وسريعة ، يقال فى بعض الأساطير أنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل البجعة لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية الجميلة المميزة ، ومن ثم أصـــبحت طائرا مرتبطا بالموت والفقد والمهد أو الأسرة (جمع سرير ، عندما تظهر الحدأة أو الصقر مع الحية أو الثعبان فى أسطورة معينة أو حلم معين فان ذلك يوحى بالشمس أو الضـــوء (الحدأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة ، الى هذا الوجود الذى اشتمل منذ بدايته على الشمس والقمر ، والحياة والموت ، والضوء والظلمة ، والخير والشر ، والحكمة والاندفاع الأعمى ، الشفاء والمرض ، البناء والتدمير ، الروحانى والجسدانى ، العدل والظلم ، تلك الموضوعات الأزلية التى يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات •

تمهد ضحى للقاء بحبيبها بحكايات مستمرة ومن خلال لغة تشبه سفر التكوين « الأونى » حيث الظلمة والصمت فى البداية ، ثم اشتياق الظلمة للنور وشروق شمس رع ، ثم ظهور أوزير وايزيس وست وحورس وغير ذلك من التفاصيل • ثم ذات ليلة ، هناك فى ايطاليا يكتمل اللقاء ، يلتقى المبدأ الأنثوى بالمبدأ الذكرى لكن الصقر لا يجيء ، يحدث الفراق ، تتباعد عنه ضحى ويظل فى حيرة من أمره ، يطاردها فتكاد تطرده ، بل تطرده فعلا ، ويعيش في حيرة وقلق وضيق ، وتنقلب حياته رأسا على عقب •

يذكر القاضي « شهاب الدين بن أحمد التيفاشي » في كتابه « نزهة الألبـــاب فيما لا يوجد في كتاب » أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله ابن عبد المطلب ، والد الرسول (ﷺ) ، مرت به ، وهو عند الكعبة ، امرأة من بنى أسد ، وهي رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت الى وجهه « أين تذهب يا عبد الله ؟ » « مع أبى » ، قالت ، لك مثل الابل التي نحرت عنك وقع على الآن !! » قال « أنا مع أبى ، ولا أستطيع خلافه « ولا فراقه » ثم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه آمنة بنت وهب ، ويروى أيضا أنه حين التقاها ثانية ، بعد زواجه ، قال لها مازحا « مالك لا تعرضين على اليوم ما كنت عرضت على بالأمس ؟ » فقالت له : « فارقك النور الذى كان معك بالأمس ، فليس لى بك اليوم حاجة » .

كان الراوى قد حكى لضحى مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه اعترف على زملائه ، فصمتت كثيرا ، ثم قالت له : حين تخون واحدا فانت تخون العالم كله ، وعندما يسألها بدهشة : ماذا تقصدين ؟ يقول له : « أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضا أحلامك وأفكارك ؟ لم يعد ممكنا أن تعود نفس الشخص » (٣٦٤) . وتدريجيا تتحول ضحى بعد ذلك الى الضد ، بدلا من أن تحاول جمع أشلاء أوزير والتوحد معه ، نجدها تستغرق فى الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير فى الأوراق ، أى أنها تعمل ضده ، تعمل على المزيد من بعثرته وتقسيمه .

لقد تحولت الى الضد ، بدلا من أن تكون رمزا للخير والنماء والتوحيد والانبعاث ، تتحول الى رمز للشر والكذب والخداع .

الرواية في جوهرها تحكى تاريخ الوطن ، تاريخه القديم والحديث ، نضال ناسه ومعاناتهم دائما سعيا وراء النور والعدل والحرية والكرامة في مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان ، الرواية فيها رصد عميق لانهيار الأحــلام القومية ، وما يعقب ذلك من انهيـــار أحــلام الأفراد والجماعات ، تتحول الشخصيات من الحلم الى الكابوس ومن الصحة الى المرض ، ومن المقاومة الى التسليم ، من النهوض الى الى السقوط ، لكن هذه الحالات كما قلنا هى حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية ، ولذلك فاننا نجد أيضا أن هذه الشخصيات ، من خلال الندم ، أو التطهر والفهم الأعمق ، تعاود نهضتها ومقاومتها وصحتها وحلمها ، وهكذا فان ضحى تبدو بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها وكأنها مصر التى تبحث عن أوزير الذى يمكن أن يمنحها حورس ــ المستقبل ــ الأمل ، لكنها فى حالات كثيرة ، بدلا من أن تلتقى بأوزير تقابل ست الخائن ، وبدلا من أن

تلك حورس (الحلم) تجهض أحلامها ويولد طفلها (حلما ــ حلمنا) قبل الأوان ، صغيرا ميتا مشوها وهكذا تتم عمليات اجهاض لضحى فى روما ، وتعود بلا حورس ، بلا أمل ولا أحلام ٠

تقول ضحى فى نهاية الرواية « ايسيت رحلت ٠ رحلت من أيام روما وربما قبلها ٠ لكنها رحلت » وتقول أيضا « ولكنى أعرف أنها حية وباقية ٠ أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط فى الأرض ٠ ولكنها تبحث فى التيه عن أوسيز : تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق اليه ٠ تصبح هى أيضا أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد ٠ تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتيا وكاملا ٠ يحلق أمامها بعينيه النارتين اللتين تريان ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هى وراءه فرسا بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر ٠ من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار » (٤١٣) ٠

هكذا فان هناك يقين كامل فى الرواية بأن « ايسيت » ستعود ، وسيعود معها الخير والخصب والنماء والأشـجار ، سيعود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البسطاء الطيبين ، سيعود معها العدل ــ وينقشع الظلم ــ والحرية ــ ويتبدد الكبت ــ والاكتمال ــ ويتلاشى النقص ــ والوحدة ــ وينقضى التفكك ــ والوفرة وتحقيق الذات الوطنية والقومية ــ ويزول الشعور بالضياع ــ والابداع الفائق المتألق الكبير ــ وتختفى التبعية والاتكالية والاعتماد على الآخرين ٠ هذه وغيرها أحلام يشى بها ، ويلمح اليها ، هذا الفن العظيم ، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام الى حقائق ومدركات ٠

حصار الحلم وانبعاثه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام ، سواء كانت هذه الأحلام هى أحلام النوم ، أحلام الليل ، أو كانت هى أحلام اليقظة ، أحلام النهار ، سواء كانت أحلاما بسيطة مثل حلم ذلك الممثل فى قصة « كومبارس من زماننا » (مجموعة الخطوبة) وعنوانهـا محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف « بطل من زماننا » ٠ ويحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت الى ممثل متكلم بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التى كان يحلمها وهو طالب فى الكلية بأن يمثل أدوار شكرى سرحان « ويهز الدنيا » ٠ وفى قصة الأب (نفس المجموعة) تضيع أحلام السفر والتحقق والحرية فى أسر مطالب الأسرة التى لا تكف ولا تنتهى ٠ وفى قصة « الخطوبة » تضيع أحلام الزواج وتكوين الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذى أراد

خطبة ابنته بطريقة المحقق الذى يعذبه بالأسئلة والاتهامات ويهدده بكشف أسراره وأسرار عائلته . والأب هنا يقوم بدور السلطة العميقة التى تقتل الحب وتقبر الأحلام .

فى قصة « سندس » (مجموعة الأمس حلمت بك) تحلم أم أدريس « حلما مزعجا لا تذكره ، لكنها تظن أنه كان هناك لحم نيىء فى الحلم ، ليست متأكدة تماما ولكن ربما كان هناك لحم نيىء . سترك يارب »(١١٩) . يرتبط هذا اللحم النيىء بالخوف من الحسد ، وبالخوف من أن يحدث شىء لمبروكة ابنتها الصغيرة الجميلة ، يحدث شىء لها ولا تتم فرحتها بها ، وتظهر هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكياتها وحديثها ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبية كى تبيعها بعض الأقمشة . كما يرتبط اللحم النيىء فى الأحلام والتراث أيضا بالغيبة والنميمة ، وبالآخر الذى يسرق منا أحلامنا .

لا تكف شخصيات بهاء طاهر عن الحلم ولا يكف الموت أيضا عن التحديق بها ، ويصعب تماما الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت (والسلطة والحب) فكلها مكونات متفاعلة متضافرة فى تشكيل عالمه .

فى أعمال بهاء طاهر دائما ما نجد أن السلطة تقتل الأحلام وتقبرها ، نجد ذلك الاحساس العام المهيمن والمتسلل عبر طيات وثنيات وجنبات مشاعر وأفكار الشخصيات فى معظم الأعمال ، والتى تكشف عن احساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع ، نتيجة لأن الشخصيات تسعى دائما نحو العدل ، وتتمرد دوما على الظلم ، وينتهى صراعها دائما بالفرار والبحث والتساؤل واجترار الذكريات . السلطة هنا كما قلنا ليست هى السلطة السياسية فقط ، بل هى السلطة السياسية وسلطة الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام .

فى حالات كثيرة يرتبط الاحباط الذى ولدته السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى أعماقها ، سنأخذ مثالا واحدا على هذا ، هو ذلك الحلم الذى حلمه الراوى فى « شرق النخيل » ، والذى ارتبط بابن عمه حسين الذى كان يحبه ويحترمه ويتمنى أن يصبح مثله . كان ابن عمه قبل أن يموت يقوم بتوصيله الى محطة القطار كى يسافر الراوى الى القاهرة حيث دراسته وكان يقود الحصان والعربة التى توصله بسرعة هائلة ، ثم حلم بعد ذلك بخبرة السفر السابقة تلك وبالعديد من الأحداث اللاحقة .

ارتبط الحلم التالى بموت حسين ابن عمه وخطيب اخته بعد ذلك « ثم تحولت محطه القطار الصغيرة الى ساحة كبيرة ، الى مرج ترعى فيه خيول كثيرة ووثب من بين الخيـول ذئب تقدم منى وشب على ســافيه الخلفيتين مثل الكلب وأسند ساقيه الاماميتين على بطنى وراح يضغط عليها ويتطلع الى بفم مفتوح وأنياب مكشوفة دون أن يهاجمنى • لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلنى منه وأردفنى خلفه وأدهشنى أن أجد عمى وفريدة وأمى على رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء فكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح فى السماء السوداء سردابا مدورا منيرا نفذ منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعا وخفيفا لكن وجدت نفسى مرة أخرى وحيدا أمشى على قدمى وتقدم منى رجل عار له ثديان على وسطه خرقة وبيده حربة سددها لبطنى وأصابنى وصرخت ووقف الرجل أيضا فوق رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد الى ما لا نهاية » (٢٥٧) •

الانسان فى الحلم ، كما فى الواقع ، يكون وحيدا ، كما كان نيتشه يقول • رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط بموضوعات الواقع التى كان يعانى منها الراوى ، رموز السلطة والقتل والوحدة والموت • ترتبط أحداث هذا الحلم بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبته أخته فريدة • يرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى الى المحطة قبل سفره الى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين اليقظة والحلم ، الحقيقة والتهويم « وأيقنت أننا سنموت وانتابنى الدوار ، ورفعت رأسى للسماء ورأيت نجومها ترتج وتختلط وتلد أقمارا وتسقط مطرا فضيا فى الفضاء الأسود وأيقنت أنى ميت ، لكن فى محطة القطار عانقنى حسين وضمنى بقوة وقال : كنت غاضبا منك لكنى سامحتك ، سامحتك يا ابن عمى » (٢٧٤ ـ ٢٧٥) •

الذئب فى هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والتعطش للدماء أما الحصان فهو رمز مزدوج يرمز للحياة والموت ، شمسى وقمرى ، عندما يرتبط بالشمس يشير الى الحياة ، أما عندما يرتبط بالقمر ، كما فى هذا الحلم ، فانه يرتبط بالموت والفوضى وقوة الغريزة المندفعة غير المتحكم فيها • الرجل رمز للسلطة والبدائية والقسوة وغياب العقل • وصرخته وثدياه يرمزان الى الخوف والحزن والنـدم وانقـلاب المعايير وضـياع الأحلام • الحلم هنا حلم مقلوب ، حلم يشير الى عكس ما يحدث فى الواقع حيث أننا نعرف أن الذى قتل هو حسين وليس الراوى ، وكأنه يتوحد معه فى الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه فى الحياة ، كأنه يتمنى أن يموت فى الحلم لأنه لم يستطيع أن يمنع عنه الموت فى اليقظة • وكأنه فى الحلم يكفر عن تقصيره تجاهه فى اليقظة ويتحرر من بعض ندمه ازاءه لأنه لم يستطع أن يفديه أو يمنع عنه الموت •

مات حسين مقتولا مغدورا ، مات مع أبيه فى لحظة واحدة ، قتلهما أولاد الحاج صادق رمز السلطة ، أسياد البلد كما يصفهم والد الراوى • هذه الشخصية تسودها روح عدمية ــ ظاهرية وليست حقيقية ــ تجعل الحزن والشجن والشفافية والمأساوية والشعور باللاجدوى تنتشر فى كل خلاياها ، فى كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها ، يتذكر بقاء الناس وصرامتهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته : وهي تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولاته الانتقام بعد قتل اخيه وابن أخيه : وماذا ينفع يا ولدى ؟ ماذا ينفع وقد مات من مات ؟ لو من الأصل ••

يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه ، مناقشة تصل به الى أعماق الخواء والعدم الذى يسود عالمه « نعم يا أمى • لو من الأصل ! ونعم يا فريدة لو أننا نموت معا • لو أن الناس كالزرع ينبتون معا ويحصدون معا فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكى أحد على من يحب • لو يحصد زرع البشر الذى ينبت معا كله فى وقت واحد ، ثم يأتى نبت جديد يخضر ويكبر ، لا يذكر شيئا عما سبقه ولا يفكر فيما سيجيء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريدة ؟ ولكن هناك ما هو أفضل ، ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء » (٢٨٢ ــ ٢٨٣) •

هذه روح تنتشر فى كافة أعمال « بهاء طاهر » ، روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف ، روح قلقة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة ، توترها دائم وسعيها الى اليقين لايريم ، تساؤلات الموت والحياة ، الحب والحرمان ، الظلم والعدالة هى تساؤلاتها الكبرى ، ولأن هذه التساؤلات دائما ما تكون بلا اجابات ، دائما ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائما ، فان علاقات الأنا بالآخر غالبا ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام ، فالفقد دائم ، والموت جاثم ، والظلم قائم ، والحزن حاضر أبدا لا ينتهى ، الفقد والموت والحزن أشياء غالبا ما ترتبط بالظلم والسلطة الغاشمة سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من اشكال السلطة وتوابعها • تقول أم الراوى » من يموت يرتاح ، دائما الهم للأحياء » •

لكن الشخصيات لا تستغرق فى استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت ، انها تعرف فى معظم الأحيان أن هذه الجوانب السلبية القائمة من حياتها مبعثها الآخر ــ العدو ــ السلطة ، لذلك فهى غالبا ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة الى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذى يعانى نفس المصير ، من الاستغراق

فى الذات والأحلام والذكريات الى النزول رويداً رويداً الى ارض الواقع والحياة والناس مهما كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة . يتوحد الراوى فى نهايـة « شرق النخيـل » مع الآخرين الذين يطالبون بانقاذ الوطن وتحريره ، كما أن عصام ، الشاب الفلسطينى الذى يشبه الحلم يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب وكما يستقيل من عمله فى الخارج ويعود الى وطنه وهو يحلم بحياة جديدة ، يتحرر فيها بقدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها ، قدر ما يسـتطيع ، أن يحقق بعض الأحلام .

هذه ، فقط ، بعض الرؤى والأفكار ، التى أثارتها بداخلى قراءة أعمال « بهاء طاهر » المتميزة والفريدة .

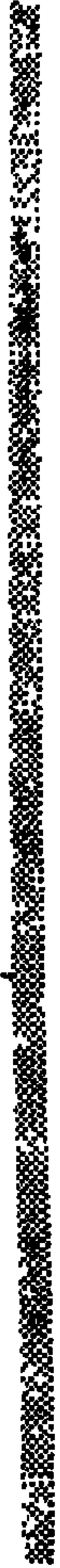
الهـــوامش

(١) اعتمدنا فى دراستنا لمجموعات « الخطوبة » و « بالأمس حلمت بك » و« انا الملك جئت »ولروايتى » شرق النجيل » و « قالت ضحى » على الطبعة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر والتى صدرت تحت عنوان (مجموعة اعمال) عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢ م ، واعتمدنا فى دراستنا لرواية « قالت صفية والدير » على طبعة هذه الروايه التى صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١ والأرقام الواردة بالعربية بين القوسين تشير الى المواضع المأخوذة من هذه الأعمال فى هاتين الطبعتين ٠

(٢) Ad De Vries. Dictionary of symbols and Imagery Amester-dam : North Holland, 1984.

(٣) د٠ سيد محمود القمنى ، اوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة ، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ م ٠

(٤) شهاب الدين احمد التيفاشى : نزهة الألباب فيما لا يرجد فى كتاب (تحقيق جمال جمعه) ٠ لندن ، رياض الريس للكتب والنشر ، ص ١٦ ــ ١٧ ٠



المتاهة والمصير الغامض

قراءة فى عالم «محمد البساطى»

مقدمـــة

تمتلىء أعمال الكاتب المتميز محمد البساطي بالعديد من المتـاهات الجغرافية (أو المكانية) التى تشتمل على طرق متشابكة ومغارات وقنوات وأشجار متشابكة وجبال وممرات مائية وغير ذلك من المسارات الغامضة الملتبسة ، كما تمتلىء بالمتاهات الســيكولوجية (النفســية) حين تقســم الشخصيات فى الحيرة والشك والارتباك ولا تجد طريقا مميزا تســلكه ولا ضوءا هاديـا تسير على نوره • ومن تفـاعل هذه المتـاهات المكانيـة والسيكولوجية ينشأ نوع ثالث من المتاهات هو المتـاهات الايكولوجيـة (والايكولوجيا علم جديد يقوم بدراسة التفاعلات بين الكائن الحى وبيئته الفيزيقية والاجتماعية) وترتبط هذه المتاهات أكثر من غيرها بالمصائر الغامضة التى تواجهها الشخصيات فى أعمال البساطى • تزخر أعمال البسـاطى بالبلهاء والحمقى والمجانين ومن أصابتهم اللوثات ، كما تزخر بالأطفال والصيادين والهامشيين ، لكنها تزخر أيضا بالشخصيات العادية الهامشية التى تحلم وتتمنى وتؤدى بها أحلامها وأمنياتها الى أن تدخل المتاهة وتواجه مصائر غامضة • ولعل أهم أعمال البساطى التى تكشف فيها ذلك الجدل بين المتاهة والمصير الغامض هى رواية « التاجر والنقاش » (١٩٧٦) ورواية « صخب البحيرة » (١٩٩٤) وفيما بينهما توجد أعمال أخرى ، خاصة فى قصصه القصيرة ، يتجلى فيها مثل هذا الجدل (بشكل خاص : قصة ، « مشوار ــ قصير » وهى من أوائل القصص التى كتبها البساطى ، ضمن مجموعـة الكبار والصـغار (١٩٦٨) وأيضـا قصـة « المهرج » ضمن مجموعة الحديث من الطابق الثالث (١٩٧٠) •

عـالم البساطى يتوالد من بعضـه البعض ، شخصـياته تتنـاسل وتتناسـخ مكونة تشـكيلات جديدة لعوالم قديمة ، فقصـة « على جانب الطريق » (مجموعـة : أحلام رجال قصار العمر) وقد كتبها البساطى عام ١٩٧٧ تكمن فيها جذور رواية « صخب البحيرة » حيث توجد فيها أيضا عزبة الصيادين والقرية والبحيرة والجزر المتناثرة والغارات التى يقوم بها سكان الجزر وكذلك التكرار الأبدى للأحداث •

لكن عالم صخب البحيرة أكثر احتشادا وطزاجة وابداعية وأسطورية وامتلاء بالأحداث والدلالات ، كما أن تقنيات هذه الرواية أكثر تقدما ، كذلك هناك العديد من التيمات المشتركة بين « التاجر والنقاش » التى نشرها البساطى عام ١٩٧٦ « وصخب البحيرة » التى نشرها عام ١٩٩٤ .

انه عالم فريد ومتمايز ومتوالد ومتواصل النضج والابداعية ويستحق أن نقف عند بعض مكوناته وقفة خاصة فى الدراسة الحالة .

رمزية المتاهة :

تشير رمزية المتاهة غالبا الى العودة الى المركز : الى الفردوس المفقود والوصول الى الانجاز وتحقيق الذات بعد عديد من المحن والمحاولات والاختبارات ، وهى ترتبط بالميلاد والموت وبطقوس المرور من الدنس الى التطهير ومن الضياع الى المعرفة .

تشير المتاهة أيضا الى عبور أسرار الحياة والموت ، والى رحلة الحياة عبر الصعوبات والمحن والأوهام الأرضية ووصولا الى المركز حيث النور والاشراق والفهم والابداع .

ترتبط المتاهة بالممرات الموصلة الى عالم مغاير قد يبدو الوصول اليه فى البداية يسيرا ، لكن عندما يحاول المرء الوصول اليه وعندما يدخل اليه يجد من الصعوبة بمكان أن يتركه .

المتاهة عقدة ينبغى حلها ، خطر ما ، مشكلة ما ، قدر ما . وهى تربط بمسار الشمس : صعودها وهبوطها ، بداية بالليل وبالرحلات خلال الماء والبر والبحر أو المحيط .

المتاهة تمنح وتمنع ، تعطى وتأخذ ، رمز للاستبعاد من حيث جعلها الطريق الموصل للهدف صعبا ، ورمزا للاحتفاظ أو الاحتواء من حيث جعلها الخروج منها صعبا أيضا ، ورمز للاكتشاف حيث أن المزودين فقط بالمعرفة هم من يبلغون طريقهم الى المركز ، أما من يدخلون المتاهة دون المعرفة الضرورية الكافية فيضيعون فيها . انها تشبه فى رمزيتها الغابة متشابكة الأغصان كما تشبه الأنشوطة التى تفك وتربط وتتعقد .

ترتبط المتاهات كذلك برمزيات الحيات والثعابين بين شباك الصيادين والعناكب .

وقد كانت المتاهات المرسومة على المنازل قديما ترمز الى نوع من السحر والارباك القوى وللأرواح الشريرة ومنعها من الدخول ، وقد كانت القبور والكهوف المصورة على هيئة متاهات مصنوعة كذلك لا من أجل حماية الموتى فقط ولكن كذلك من أجل منعهم من الرجوع .

يحيق الشعور بالقلق والغم الانسان الذى يبحث عن مخرج من المتاهة وخاصة اذا كانت المتاهة مظلمة .

وقد نشأ مفهوم المتاهة كما أشار بول ليفى فى مصر القديمة حيث ظهر تصور خاص حول جهنم — تيه ، على الموتى معرفة منافذها ، وطرق العودة المبسوطة من قبل الغيلان التى تسكنها بهدف العودة مع الشمس الى الحياة .

المتاهة رمز الامتداد والتعقيد وهى ترتبط بالجبال المجوفة كما ترتبط أيضا بالمياه البحار .

يقول محمد البساطى فى رواية (التاجر والنقاش) واصفا حالة التاجر فى أول صعود له الى الجبال « وأنصت بعض الوقت لصوت الريح ، ثم أخذته غفوة ، وحلم أنه يغوص فى بطن الجبل ، كان يهوى وقد مد يديه ملتمسا أى نتوء بارز ، وكان حذرا أن ينقلب . وكلما أحس برأسه يميل رغما عنه ، كان ينفضه فى قوة وهو يتساءل فى دهشة .

— هل كان الجبل مجوفا طوال هذا الوقت » (التاجر والنقاش ، ص ١٤) .

وقد تكون المتاهات دائرية أو مثمنة الشكل أو ذات أى شكل آخر ، كما يمكن أن تكون تصميماً هندسياً أو مبنى له نهاية مفتوحة أو مغلقة . وقد تكون ممراً مفتوحاً له تفريعات وتشعيبات ، وقد تكون مغارات أو قصور أو رقصات أو لعبات أو مسارات أو رحلات ، وهى كثيرا ما ترتبط بالظلمة الحيرة والارتباك والتشوش لدى السائرين عبرها وتشتمل على مسارات وما تحت الأرض وبالمجهول والمصائر الغامضة .

وبشكل عام يصنف الدارسون المتاهات الى نوعين :

١ — متاهات أحادية المسار : وهى التى يؤدى أحد المسارات فيها مباشرة الي المركز ثم الى الخارج مرة أخرى دون خيار آخر . ويتحرك

المسافر عبرها دون أن يرتاد نفس المسار مرتين حتى يصل الى المركز أو القاعدة ثم يعود مرة أخرى الى نقطة البداية خارجا من المتاهة ·

٢ ـ متاهات متعددة المسارات : وهى تصمم من أجل احداث مغلقة صماء وعلى تضاعيف (تعدد) فى المسارات وتتطلب ضرورة معرفة أو اكتشاف حل المشكلة والا ضاع الداخل اليها والسائر فيها ·

ترتبط المتاهات بالحياة والموت ، وبالحركة ، بالكلية ، بتعقيدات الحياة ، بالخلود بالدوام اللا نهائى السرمدى ، بالصحة والمرض ، الخوف والرجاء والطمأنينة ، بالجهل والمعرفة ، ترتبط بالزمن وبالمصائر فى المستقبل ، وهى مكان للتنوير والاكتشاف ومكان للتأمل والمعرفة كما أن لها قيمة وقائية من الأمراض · (من أجل مزيد من المعلومات حول رمزية المتاهات · أنظر : سيرنج ، ١٩٩٢ ، Copper, 1987).

المتاهة جسر يربط بين الكثيرة والوحدة (تلك القضية الفلسفية الشهيرة) وهى ممر يعبر من الشتات الى المركز والمقام ، كما أنها ترتبط بالأدب والابداع أيضا ، ولعل أشهر المتاهات هى متاهات الحكايات داخل ألف ليلة وليلة حيث نجد أن من الخصائص المميزة التى تشد انتباه القارىء الى السرد فى هذا العمل ما يسمى بتوالد السرد وهو توالد يتم عن طريق التسلسل وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها (أنظر : سيلفيا بافل : ١٩٩٤) ·

متاهـة الجبـل :

« ان الشعور بالوحدة والحنين الى جسد اقتلعنا منه هو حنين لمكان ما · وحسب مفهوم قديم جدا لدى كل الشعوب تقريبا ، فان ذلك المكان ليس الا مركز الكون ، « سرة » الخليقة . يتطابق أحيانا معنى الجنة مع ذلك المكان ، ويتطابق الاثنان بدورهما مع المكان الأصلى ، الأسطورى ، والحقيقى الجماعة · وعادة ما ينظر الى الطريق الى هذا المكان على أنه متاهة » ·

(أوكتافيو باث : متاهة الوحدة) (١)

يشكل الجبل متاهة غامضة ذات سحر خاص فى رواية محمد البساطى الشهيرة « التاجر والنقاش » فهو يشكل بؤرة وامكانية لافتة متميزة ، هو فى المركز والقرية بمثابة الخلفية له ، وهو المشهد للقرية وهى الاطار ، يمتد الجبل « حائلا ليحجب الصحراء وراءه ، وكان يمتد متدرجا نحو البلدة ···· وقد تناثرت بين صخوره القريبة أكواخ

قليلة .. كانت تبدو مائلة وكأنها على وشك أن تهوى » (٨) وفى الوسط « حيث كان يتدرج بطيئا كانت هناك مدقات ممهدة . تتلوى بين الصخور وتنتهى الى مساحات مستوية فوق الجبل » (٨) .

جبل سحرى يمتلىء بالممرات والمدقات والمرتفعات والمنخفضات والزوايا والسطوح الحادة والمنفرجة والمتعامدة ، ارتبطت حياة سكان القرية به وارتبط به موتهم أيضا . التاجر الذى كان يقول لزبائنه انه لم يصعد الجبل وانه لن يفعل ذلك أبدا يجد نفسه وكأن هناك قوة طاغية مسيطرة غلابة قاهرة تدفع الى أن يجد نفسه فجأة قريبا من الممر الذى يصعد الناس منه الى الجبال ثم أنه بعد ذلك يتوه ويحدث له ما حدث .

تساهم ثلاثة مستويات من مستويات التعقيد والغموض فى تشكيل متاهة الجبل فى هذه الرواية :

المستوى الأول : هو المستوى الجغرافى (المكان) .

المستوى الثانى : هو المستوى السيكولوجى الاجتماعى .

المستوى الثالث : هو المستوى الايكلووجى الذى يتشكل من علاقة المستويين السابقين ببعضهما البعض .

ويتم تشكيل المستوى الأول من خلال تلك التوصيفات الخاصة للممرات الصاعدة الى الجبل الهابطة منه ، فالممر الصاعد الى الجبل مثلا « أشبه بشق هائل بين الصخور يتدرج صاعدا وينتهى الى مدق فوق الجبل » (١٣) . أما المدق فكان « يبدأ مرة أخرى من مكان ما بين صخرتين كبيرتين غير أنه شديد الانحدار » (١٣) .

أما المستوى الثانى فيتم تشكيله من خلال الرصد لتلك النداءات الغامضة التى تدفع الناس للذهاب الى قمة الجبل ، أو الحلم بالذهاب الى هذه القمة وذلك السحر الخاص الذى يتحدثون من خلاله عن الجبل وعما يحيط به من أسرار وحكايات وأساطير .

وتشكل الصخرة العملاقة بؤرة المستوى الثالث فهى قد جمعت على نحو خاص بين كونها قمة الجبل (الجانب المكانى من المستوى الثالث) وكونها بؤرة الحلم والتهويم (الجانب السيكولوجى من المستوى الثالث) .

ومن ثم فهى ما تستحق أن نركز عليها بشكل خاص فى دراستنا هذه وذلك لأنها تشكل بوتقة انصهرت فيها عوامل وأبعاد المستوى الأول والثانى من مستويات تشكيل عالم هذه الرواية المتميزة .

. يرتبط حديث سكان القرية عن الجبل وعن الصخرتين بمشاعر كثيرة مضطربة من الحلم والخوف والوجل والخشية وبذكريات وتصورات عديدة بعضها حقيقى وأغلبها وهمى ، ترتبط أحاديثهم عن الجبل وصخوره بأحاديثهم عن الجن وأصواتهم الرهيبة التى يصدرونها عندما يعبثون ، وترتبط أحاديثهم عن الجبل وصخوره بذكرياتهم عن البدو وغاراتهم وارتباطهم بالجن .، ومثلما يرتبط الجن بالنار والغموض ، كذلك يرتبط البدو بالنار ، تلك التى يشعلونها فوق الجبل فتعلو وتستعر ثم يستعرون هم ويبدأون غاراتهم على سكان القرى • فى الليالى الغامضة يعبر البدو الصحراء ثم يشعلون النار فوق الجبل ، ثم يمتطون صهوات خيولهم ، ثم ينزلون فى أعداد كبيرة ، يغيرون وينهبون ثم يصعدون الجبل « بينما الريح تصفر في الشوارع والخوف يعم النفوس » (٩) •

يحدث هذا فى الليل أما نهارا ، فينظر الناس الى الجبل ، يرون الصخرة العملاقة تتالق فى أشعة الشمس » (٧٥) •

الصخور على قمة الجبل تمتد متعرجة متلوية كمتاهة غامضة تحيط بها الحشائش والأشجار الصغيرة ، ومن بين هذه الصخور كان يرتفع « بروزان مقوسان لصخرتين متعانقتين تميلان فى اتجاه البلدة •• كانتا متساوين ولونهما أسود ، وبعد سقوط المطر •• كان يبدو بطرفيهما تجاعيد دقيقة » (٨٧) •

تحكى قصص أسطورية حول قمة هاتين الصخرتين تقول احداهما انها كانتا يوما صخرة واحدة ثم اختبأ خلفها ذات ليلة احد قطاع الطرق (وكان شريرا أعور نحيل لا صوت له يقوم بتقتيل الأطفال ويغتصب الفتيات) • وأن الفارس الذى طارده ظل يدور حول الصخر ليقتله دون جدوى لأن اللص كان يدور حولها أيضا (وهذا أيضا شكل من أشكال ألعاب المتاهة) • وعندما كانا يتعبان كان كل منهما يستريح فى جهة وعندما سئم الفارس هذا الأمر استل سيفه وضرب به الصخرة فشقها نصفين وقتل اللص « وارتجف نصفا الصخرة ، ثم مالا وكأنما يريدان أن يلتئما » (٧٩) •

الصخرة المزدوجة صخرة توءم ، وتلعب التوائم أدوارا بشرية كانت أو طبيعية دورها الكبير فى الأساطير، أنها تمثل كما يقول ليفى شتراوس دور الوسطاء بين القوة العليا (الالهية) والقوات السفلى (الانسانية) (شتراوس ، ١٩٨٦ ، ص ٥٣) •

وهكذا فان الصخرتين — التوءم — بكل ما احاطها من سحر وغموض وغرابة تبدوان وكأنهما توءم من الصخور يشبيه ملاكا بجناحين أو يشبه

الشمس والقمر أو الليل والنهار ، الخير والشر أو الحب والكراهية رغم ما قد يبدو فى هذا التفسير من غرابة .

مثلت الصخرتان بؤرة تفكير ومشاعر وأحلام وسلوك أهالى القرية ، فقد كانوا يفطرون فى رمضان عندما (ينطفىء التوهج عليهما ويسود طرفاهما) وعندما تضيع بعض الماشية أو يختفى بعض الأطفال . كان الناس يبحثون عنهم أولا فى الحوارى والحقول وعند النهر ثم يفكرون بعد ذلك فى صعود الجبل والذهاب الى الصخرتين وكان الأهالى « يحذرون العائدين طول الوقت من النظر اليهما .. فهما تستطيعان فى لحظة أن تسلبهم النظر ، ثم تقذفان بهم فوق الصخور » (٨٠) .

وكذلك فان الصاعدين على الجبل ما كانوا « يستطيعون أن يقاوموا تلك الرغبة المفاجئة لأن يحدقوا نحوهما .. كانتا جميلتين .. لم يروا أبدا صخورا مثلهما .. ومن يصدق ما يقال عنهما » (٨٠) .

للصخور حياة وأسرار وحيل غامضة ، « وقد حدث مرة أنهما كانتا تتألقان فى هدوء بأشعة الشمس ، ثم فجأة أخذتا تضربان بانعكاسات حادة ، كانتا تقذفان ببرق خاطف وقد تضخمتا وراحتا تميلان نحوهم . وانتشرت حولهما فقاقيع كثيرة ، ودوائر من الضوء ، ودخان ، سحابات رقيقة من دخان أبيض .. تتماوج فى ليونة . وفى لحظة أحسوا وكأن عيونهم تحترق ، وأخفوا وجوههم بين أذرعتهم . وعندما انزاحت الغشاوة عن عيونهم هبطوا مسرعين ولم ينظروا مرة أخرى » (٨٠ ـ ٨١) .

الجبل مركز العالم ، مكان تجمع صخور الأرض ورمالها وسحب السماء وبخارها ، يرتبط بالصعود والسمو والهبوط والسقوط ، مكان الخلاص والتواصل مع الله ، ومكان تجسيد الحياة والقوى الكونية . صخوره هى عظام / قوة الحياة ، ومجارى الميــاه فوقه هى دماء الحياة ، والحياة الخضراء (الأعشاب والأشجار) التى تنمو عليه هى شعر الحياة والسحب تتنفسها (شهيقها وزفيرهــا) .

يزخر الجبل بالاستمرارية ، الخلود والصلابة والثبات ، وترتبط قمته بالشمس والأمطار والرعد والبرق ، بالنار والماء والهواء والتراب التى هى عناصر الحياة الأساسية الأربعة فى ميثولوجيا العالم وخاصة (الاغريقيــة) وهو رمز « هيرومافروديتى » (ذكرى وأنثوى) ، أرضى وسماوى ، والأرض التى يستقر عليها أنثى خصبة منبتة ، والسماء التى يتجه نحوها تقوم من خلال سحبها ورعدها وضوئها وهوائها وبتلقيح هذه

الأرض وتخصيبها • وتمثل قمة الجبل الوعى الكامل والادراك المطلق ، ويشير الذهاب لهذه القمة الى الطموح ولاتخلص من الرغبات الأرضية ، للوصول الى الحالات الكلية : صعود وذهاب من الجزئى العابر والمحدود الى الكلى والمطلق والمقيم والخالد وتمثل الصخور المزدوجة ممرا يعبر المرء من خلاله الى عالم جديد يحلم به (Cooper, 1987) .

أما الصخور بشكل عام فترمز الى الثبات والاستقرار والملاذ الذى يلجأ الانسان اليه ، والى القوة والى ذات الانسان الأصلية أيضا •

من كان يستطيع أن يصعد الجبل دون مشقة غير « الزناتى » كان الناس جميعهم يتساقطون واحدا بعد الآخر قبل أن يصلوا الى منتصف الجبل ، كانوا يعجزون عن تسلق الجانب الأملس من نتوءات الجبل • أما الزناتى فكان يستطيع ذلك • « كان الزناتى صانع أقفاص جريد ومقاطف ، كان أحول العينين وبذلك كان يخدع الصخرتين ولا تستطيع الصخرتان أن تفعلا شيئا مع عينيه الحولاوين •• انه يخدعهما بنظراته التى تتجه على غير ما تتوقعان » (٨١) •

كان الزناتى قادرا على التنبؤ بأحوال المناخ وكان يشعر بانفعالات الجبل • هو أيضاً كائن شبه أسطورى ، يشبه الصخرتين بعينيه الحولاوين، قادر على الرؤية والتنبؤ رغم ضعفه وما يعيش فيه من فاقة وفقر فى الحواس والامكانيات ، وكان يقول بأن الجبل غاضب وينصح بعدم الصعود ، ثم تهب الرياح فعلا فجأة ثم تأخذ شكل أقواس حلزونية أشبه بالمتاهة « زوبعات خفيفة محملة بالرمال الناعمة • كانوا يرونها تزحف متألقة فوق الجبل • وقد تقوست وعكست ظلا رقيقا راح ينتقل معها » (٨٢) ثم مع اشتداد الريح يتزايد تساقط الأحجار الصغيرة ويترك الأهالى مقاطفهم فوق الجبل ويهرعون هاربين ويزداد عصف الريح ويزداد دورانها الحلزونى ويزداد معها سقوط مقاطفهم فى دورات سريعة تهوى أيضا بينما يكون الزناتى جالسا يعمل فى جريد النخيل لا يلتفت نحوهم ولا يبتسم ولا يشمت •

كان الزناتى يذهب بسهولة وفى الوقت المناسب الى الصخرتين ، يصعد الجبل بخفة ويسر ، وعندما يختفى عن عيون الناس يقولون انه يهذب الحشائش ويقتلع الأشواك المحيطة بالصخرتين ثم يغسلهما حتى تتألقان فى ضوء الشمس ثم ينام بينهما ، كان الزناتى يتحدث عن الصخرتين وكأنهما كائنات حية تتكلم وتحزن وتفرح وتغضب ، ثم أنه

ذهب اليهما مرة ليبحث عن خروف أسود فقده رجل غريب ولم يعد وكان الرجال الذين أمضوا الليل عند الجبل يقولون « أخذته الصخرتان .. انتظرتاه طويلا .. ثم أخذتاه » (٩٦) .

يصدر الزناتي صرخات وأنات ثم يموت على نحو غامض . مع اختفاء الزناتي تبدأ حكاية النقاش الذى يصعد الجبل وكان الرقص الايقاعي متصلا عبر الدرجات المنحوتة وواثبا بينما هو يغني حتى يصل الى المكان المحدد .. يستلقى على الحشائش الطرية بين الصخرتين ويغمض عينيه ويحلم ، تمتلىء أحلامه بالأفراح والضحكات والرغبات ، يحلم ، بأنه يعمل ويحقق ذاته فى واقع آخر وعالم آخر ، وكان قد أحضر أدواته معه ، يضعها بجواره ثم ينام ويحلم ، وهناك التقى بصديق عمره : التاجر ، وصنعا هناك عالما آخر جديدا موازيا مليئا بالذكريات والأحلام والأفراح، وتحولت حياتهما وصداقتهما الى أسطورة حية . كان الناس يجلسون ليلا يتحدثون عنهما وأنهما « ظلا صديقين طوال حياتهما » وأنه « هكذا يجب أن يكون الناس مع بعضهم . والا فكيف تحتمل الحياة » (١٦٦) ثم يحكون عن صداقات أخرى يعرفونها « غير أنها لم تكن أبدا مثل صداقة التاجر والنقاش » (١٦٦) ويقولون أيضا روح التاجر ظلت هادئة تبحث عن صاحبها بعد موته وربما عن روح صاحب صاحبه أيضا يقولون انهم « يرونه ملتفا بعباءته أو متجولا فى الساحات » (١٦٧) .

عالم الرواية اذن عالم أسطورى يمتلىء بتيمات أسطورية عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر : هذا الجبل القريب بصخرتيه الغامضتين ، وهذا المصير الغامض الذى ذهب اليه الزناتى وذهب اليه بعد ذلك التاجر والنقاش ، وهؤلاء البدو الغامضون الذين يحضرون فجأة ويوقدون النار فوق الجبال ثم يختفون فجأة ثم ما يرتب باختفائهم الكبير بعد موت التاجر والنقاش ، وهذه الأحاديث والذكريات والتصورات حول الجن وحول العالم السفلى والموت ، وهذا الولع الخاص بكل ما هو غامض وسحرى ، وهذه الرؤية الدائرية للعالم ، فالزناتى يصعد الجبل ثم يختفى عند الصخرتين ويحدث نفس الشيء للتاجر والنقاش ، وهناك حياة خاصة عامرة بالأحلام عند الصخرتين، وهذا التكرار المتواصل للأحداث والحركات الطبيعية : دوران الرياح وسقوط الصخور ومقاطف الأهالى الدائرى وشبه الدائرى، وصبى النقاش الضامر مثله والذى راح يقلد مشية معلمه وهو مازال بعد فى بداية تعلمه للمهنة ووالد النقاش الذى كان مصابا بعمى الألوان ويعمل كأى شخص من العاديين ، وأيضا تشخيص غير الحى وأنسنة الجامد وغير الحى ، فالجبل والصخرتان أكثر انسانية من كثير من البشر ، والصداقة التى هى فى الحس الشعبى ضمن المستحيلات (الغول والعنقاء

والنخل الوفى) وتلك الماندالا الخاصة التى كان الأهالى يرسمونها فوق وجهات البيوت ومفارش العروس عقب موت التاجر والنقاش والذى كان النقاش قد حفره على ساق شجرة كافور » وكان الرسم لوجه انسان حوله زخارف من المثلثات الصغير ودوائر كالفقاقيع، وجسد لم يكتمل ينحنى فى تحفز وقد مد ساقين وكأنه يهم بالقفز » (١٦٦) .

هذا الرسم هى عبارة عن ماندالا ، والماندالا شكل ممتلىء رمزى ، متخيل أو مرسوم غالبا ما يكون على هيئة دائرة (رمز الاكتمال) تشتمل على مربع أو شىء ما يحيط بها (وجه الانسان الذى تحيط به الزخارف والدوائر الذى قام النقاش برسمه) وهى قد شتمل على رموز داخلية ، على حقيقة انسانية أو حيوانية (الجسد لم يكتمل حفره والذى ينحنى فى تحفز وكأنه يهم بالقفز فى اشارة الى الرغبة فى الحرية والانعتاق من القيود والأسر . وترمز الماندالا الى الوجود أو النسق الخاص بالتأمل البصرى ويشيع استخدامها فى الديانات الهندية والصينية وفى الحضارات الانسانية بشكل عام ، وتمثل الدائرة المكان المقدس والكلية وعقل العالم ، والتكامل ، وتمثل المربعات والزخارف المتغيرة بداخلها المبادىء الثنائية ، لكنها المتكاملة العالم كالنور والظلام والشمس والقمر مثلا ، وتعتبر « الماندالا » لدى يونج رمزا للكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية، وقد استنتجت « سوزان لانجر » أن الشكل الدائرى للماندالا ليس مشتقا من محاولات الانسان لرسم الزهور أو ما شابه ذلك مثلا ، لكنه كما قال يونج نفسه نمط أولى أنشأ داخل النفس الانسانية ذاتها ويمثل محاولاتها المستمرة للبحث عن الكلية (يونج ١٩٨٤ (Jung, 1952 .

عالم البساطى فى هذه الرواية وفى أعمال أخرى عديدة له يمثل هذه الثنائيات التى تبحث عن الوحدة : فهنا ، الصخرتان اللتان يقال انهما كانتا أصلا صخرة واحدة وهناك عينا الزناتى الحولاوان ، وهناك التاجر والنقاش والصداقة التى جمعت بينهما ، وهناك صاحب المقهى والبقال فى « صخب البحيرة » والصداقة والمصير الغامض الذى جمع بينهما ، وهناك الرجلان اللذان يذهبان الى المرأة على نحو غامض ويقيمان عندها على نحو غامض ويختفيان على نحو غامض أيضا فى « التاجر والنقاش » ، وهناك المهرج والرجل الذى يقوده عبر البلاد فى قصة المهرج (مجموعة حديث من الطابق الثالث) وكذلك الرجلان الغامضان فى قصة مشوار قصير (ضمن مجموعة الكبار والصغار) وغير ذلك من الثنائيات . ولا نستطيع طبعا أن نصنف هذه الثنائيات ضمن فئة واحدة فهناك ثنائيات عابرة وثنائيات مقيمة ، وهناك ثنائيات شريرة وثنائيات خيرة .. وعالم البساطى الحقيقى يوحد ما بين هذه الأنواع من الثنائيات ويخيط بها لكنه يرتبط

أكثر بتلك الثنائيات المقيمة والحيرة والساعية أكثر نحو الاكتمال والتحقق، وهي كذلك الثنائيات التي تمثل لديها أكثر الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية اذا استخدمنا تعبيرات يونج • هذا الكفاح يمر في أعمال البساطي عبر متاهات عديدة • وقد كان هذا الكفاح متمثلا على نحو واضح في روايتي « التاجر والنقاش » « وصخب البحيرة » ، كان هناك سعي غلاب خلالهما لأن تتحول الكثيرة الى وحدة ، والعزلة الى صداقة والغياب الى حضور ، والضياع الى وجود والغيب المدرك الى معنى • وكذلك فاننا نجد من الأنسب الآن أن ننتقل الى عالم روائي آخر للبساطي تمثلت فيه محاولات الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية عبر متاهة أخرى، غير متاهة الجبل ، ألا وهي متاهة البحيرة • وسوف نكتشف أن العديد من المحاور التي قام على أساسها العالم الروائي في رواية « التاجر والنقاش » و « صخب البحيرة » هي محاور مشتركة متشابكة لكن لا نقول واحدة : انها تنويعات على لحن خاص ومتميز وفريد •

متاهة البحيرة :

الماء مصدر كل امكانيات الوجود ، مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم ، وهو الشكل الأول غير المتميز وغير المتحقق من المادة • سائل من خلاله يتحقق الكل كما أشار أفلاطون • كل المياه ترمز للأم العظيمة وترتبط بالولادة كما أشار يونج وهي ــ المياه • مبدأ أنثوي يرتبط برحم الأرض وترتبط حركته بحركة الدم في العروق وتدخل في تكوين المطر ، قوة السماء المخصبة والغوص في الماء هو بحث عن سر الحياة (Cooper, 1987)

•• البحيرة مبدأ أنثوي رطب ، هي غالبا مكان سكنى القوى الأنثوي السحرية وترتبط بالخوف والأشباح كما أشار جيمس فريزر ، وهي مكان تجمع المياه وهدوئها ، مكان الحكمة والامتصاص والرطوبة والمبدأ السلبي في الطبيعة ؛ بينما البحر مبدأ ايجابي ويغيب شاطيء البحيرة البعيد في الأفق ، يحيط به الضباب، ويمتليء ــ هذا الشاطيء ــ بالنتوءات والتعرجات ويزداد حضور وكثافة الغاب والعشب فيه مع اقتراب شاطيء البحيرة من الواقف على هذا الشاطيء • ويزداد غياب هذه الكثافة ويختفي بابتعاد هذان الشاطئان عندمايفترِبان من البحر ، تأتي أمواج البحر الى البحيرة عبر المضيق ، حركة حياة البحيرة هادئة فاترة ، بينما حركة حياة البحر هائجة كاسحة ، وينجم عن لقاء البحر والبحيرة « بريق ورذاذ ورغوة معتمة تطفو بحذاء الشاطيء الطيني وفقاقيع صغيرة ، تتناثر مضطربة •• أسماك بلون الفضة تقفز وقد طوت زعانفها تأخذ قوسا وكأنما لتعبر المتلقي الصاخب لتغوص مرة أخرى » (٩) •

البحر مياهه جارية ، والبحيرة مياه ساكنة ، والمضيق مياه عابرة ، وتغير من حالة وجودية الى حالة أخرى ، من الهياج الى السكون ، ومن الحياة الى الموت ، المياه قوة الحياة وقوة الموت أيضا ، ومن ثم فهى يمكن أن تفصل وتغرق وأن توجد أيضا • وترتبط المياه العميقة فى البحار والبحيرات بمملكة الموتى ، كما ترتبط بالكائنات الخرافية وبالسحر والغموض • وكما ترتبط المياه العالية بالقوى الموحدة للحياة ، ترتبط المياه الواطئة بالفوضى والعالم شديد التغير •

ومياه البحيرة أقرب الى المياه الواطئة وأقرب الى المياه الهادئة وأقرب الى عالم الموت ، لكنها ترتبط على أى حال بالحياة ، من خلال البحر والمضيق •

البشر اذن يعيشون على شاطىء البحيرة • بشر هامشيون يعملون غالبا بالصيد ويعيشون حياة بسيطة أقرب الى البدائية وتقوم حياتهم على أساس المقايضة والرضا بالقليل من الرزق ، يتحدث البعض منهم عن الآخر فيقول عنه انه « ضربه الزمن مثلى » (٢٩) •

يظهر صياد عجوز على شاطىء البحيرة ويغيب بالسنوات ثم يعود ، يعطى السمك الذى معه لأول من يقابله ويحصل مقابله على بعض احتياجاته الضرورية (كبريت ـ حلاوة طحينية ـ جاز ـ دخان ـ خبز ـ شاى ـ •• الــخ) •

شخصيات هامشية بلا أسماء فى حالات كثيرة ، لكنها تظل رغم ذلك تحلم دوما بما هو أسمى وأرقى وأكثر انسانية • والرواية فى مجملها تعبير خاص عن أشواق الهامشيين وهمومهم وتشوقهم الى حياة بسيطة لكنها كريمة • وفى الرواية حس « ظاهرى هادىء ، لكن فى أعماقها وأعماق شخصياتها صخب واضطراب ، وأشواق وأحلام وذكريات وصراعات لا تنتهى ، وخلال كل ذلك تحتل البحيرة موقعا خاصا » •

تقول المرأة التى يروى معظم الجزء الأول من الرواية على لسانها ، للصياد والعجوز التى ذهبت للعيش معه « الشارع لا يخيفنى مثل البحيرة ، سرت على شاطئها مرة أو مرتين ، ما لا أعرف أخاف منه » (٣٣) •

بشر يحضرون ويغيبون ثم يعودون ، يحملون أشياءهم فى صناديق خاصة ويتجولون بداخل البلدان والأزمنة والمذكريات • أغراب وبدو ورعاة وصيادون وأهل مدن يمشون ثم يذهبون ولا يعودون ، بشر غير

مختونين ، شبه بدائيين وبدائيون ، عالم قديم وعالم جديد ، عالم موغل فى القدم ، وعالم يتشكل جديدا يافعا : بحيرة وبحر ومضيق ومخابىء ومستنقعات وبيوت جديدة وترعة وهويس وأراض بور وأشواك وبلاد أصلية وضاحية جديدة ، أغراب يأتون بملابس بدائية ، يغيرون على البلدة ويسلبونها ما بها من أشياء قليلة ثم يمضون الى حيث لا يدرى أحد ، يتزودون بالمياه من ترعة البلدة ثم يمضون ، مياه البحيرة تقذف بالبشر الغرقى والأشياء الغريبة ، جزر كثيرة فى البحيرة ورياح غامضة تهب فجأة .

يذهب الصياد الأول الى مصيره الغامض ويغيب سنوات ثم يعود ، ثم يغيب بعد ذلك الى طيات الموت حيث لا عودة . كذلك يذهب مقاول الأنفار حاملا صندوقه معه بعد أن يكتشف أن المرأة التى تعيش معه قد حملت بينما يعرف أنه هو نفسه غير قادر على الانجاب. يذهب ولا يظهر مرة أخرى وهناك شخصيات عديدة تختفى بعد أحداث عصيبة ولا تظهر مرة أخرى أو تظهر على هيئة جثث تقذف بها مياه البحيرة : جد الغرباء الذى اختبأ عند الخالة سكينة بعد أشجاره مع أهل البلدة ومطاردتهم له ثم هروبه الى البحيرة وعدم ظهوره مرة أخرى . وجمعة الذى يختفى ويعود مع صديق له (لاحظ الالحاح على أهمية الصداقة فى أعمال البساطى) بعد سبع سنوات ، أما أبرز من غابوا ثم عادوا موتى بعدا ذلك وبعد أن سحرهم هذا النداء الغامض فهما كرواية (صاحب المقهى) وعفيفى (البقال) ، وهما فى رأينا المقابلان الحقيقيان للتاجر والنقاش ، فهما لم يذهبا للبحيرة من قبل (كذلك لم يذهب التاجر ولا النقاش الى الجبل من قبل) وهما معا يتذكران طفولتهما وذكرياتهما المشتركة ، وهما معا تنشأ بينهما صداقة وطيدة تستمر الى ما بعد الموت. من خلال حديث الناس عنهما (كذلك الحال فى التاجر والنقاش) . وهما معا يشدهما النداء الغامض ويستمتعان بمغامراتهما مع المجهول ويتحرران من أسر وقيود حياتهما المحدودة (كذلك الحال بالنسبة للتاجر والنقاش) وهما يختفيان حيث لا يدرى أحد ويعودان جثتين هامدتين تلقى بهما البحيرة ، ويحدث شىء مشابه بدرجة ما للتاجر والنقاش . دار كرواية وعفيفى حول الجزر وعرفا أن سكان الجزر كثيرون ، بعضهم مختونون والبعض غير مختونين ، حملا الهدايا ، كقربى لسكان الجزر الغامضة أملا فى أن يمتنعوا عن نهب المقهى والدكان ، لكنهما فى النهاية يتوحدان مع سكان الجزر ويصيران منهم ، ويغيران على البلدة ، بل يصل بهما الأمر الى الاغارة على ممتلكاتهما نفسيهما الخاصة ، عشق الأب « بافنوس » الغانية التى ذهب كى يسترجعها الى حظيرة الكنيسة فى رواية « تاييس » لأناتول فرانس وتوحد بطل رواية « قلب الظلام » لكونراد مع القاتل الذى ذهب كى يقتله ..

يصبح القتيل قاتلا فى دراما الحياة الانسانية وأسطوريتها . ويظل كرواية وعفيفى فى متاهات عبر الجزر وبين البلدة والبحيرة « يأتيان ويذهبان ، يوغلان فى الابتعاد ، يذوبان فى الأفق البعيد ، وننساهما ثم نفاجأ بهما أمامنا . شىء ما جعلنا نلتفت اليهما . ربما الصداقة العجيبة التى كانت تجمعهما وتجوالهما الذى لا يكل ، ذهابا وعودة على الشاطىء كغلامين يعبثان ، ولا يفترقان الا وقت النوم » (١٢٢) .

يلبس كرواية وعفيفى نفس الملابس ، لايتحرج أحدهما من الوقوف عاريا أمام الآخر ، حديثهما لا ينقطع وضحكاتهما لا تتوقف وتجارتهما تزدهر وتدور بينهما مناقشات عديدة حول معنى الموت والحياة .

وذات صباح رحل عفيفى وكرواية ولم يعودا للظهور الا بعد خمس سنوات ودارت حولهما حكايات أشبه بالأساطير : البعض وصف طريقة جريهما السريعة وشكل أحدهما الخاطف ومهارتهما فى تحريك العصى أثناء الهجوم على البلدة ، ثم انهما يموتان بعد ذلك وتقذف بجثتيهما مياه البحيرة بعد نوة عاصفة .

تكثر فى الرواية الحالات الخاصة بالرجال التائهين أو الرجال الذين ابتلعتهم المتاهة . ويبدو أن حكايتهم شديدة التواتر والتكرار فى البلدة « كانوا يظهرون فى البلدة من عام لآخر ، اثنان أو ثلاثة ، هادئون دائماً ، ينزوون بمداخل البيوت حين يلمحون شجارا . لا يكفون عن السير ، يقفون لحظات وقد أثار انتباههم شىء ما ثم يواصلون . يعلم الواحد نفسه فى صوت لا يسمع . نقاش حاد لا يهدأ ويده تلوح فى تساؤل ، وتأتى النهاية سريعا . نفس الميتة فلا تتغير . كانوا لسبب ما ينهون تجولهم فى عمق الليل عند الحقول » (١٢٩) .

يتوه الرجال الهائمون فى متاهات الحياة وحياتهم أشبه بالمتاهات وموتهم يتم من خلال شكل أشبه بالمتاهة أيضا « يختلسون النظرات الى المكان المرتفع حيث مدار الساقية عار من الأشجار وقد خفت الظلمة حوله. ويخطو القريب منهم متجها اليها ، ويتبعه الآخر ، يستلقى واحد على « الهدية » ويهز قدميه ، ويدفعه آخر ، يكون الثالث قد امتطى الطمبوشة « مادا ذراعيه للأمام مدليا ساقيه على جانبيها ، وتدور الساقية ، وتغطس به الطمبوشة فى البئر وتواصل الساقية دورانها . يترامى الينا صريرها فى الهزيع الأخير من الليل . كنا حين نلحظ اختفاء واحد منهم نمضى الى البئر ، ونتتشل الحطام المنتفخ » (١٢٩) .

شكل حركة الساقية شكل دائرى حلزونى يرتبط بدوامة الحياة وبمتاهة الموت • والشكل الحلزونى كما يشير « سيرنج » رمز لمعنى الحياة التى تضيع فى متاهة القدر ، هو النهاية التى قد تعنى الموت ، وقد تعنى الخلاص على المستوى الروحى •

وتنتمى السواقى الى نفس رمزية المتاهة والحلزون • (سيرنج ، ١٩٨) ترتبط حركة الساقية بالنمو والامتداد وبالموت والتقلص • بالحياة والموت وبتجوالات الروح وبالعودة النهائية الى المركز ، وبالايقاعية المتغيرة للتطور والاضمحلال بالليل والنهار ، بايقاعية الطبيعة واستمرارية الدوائر المغلقة ، وهى فى الرواية شديدة القرب من معنى الموت واليأس والتلاشى والضياع والغيبوبة والعبث والغناء : فهى تروى الحقول ، لكنها أيضا تقتل البشر أو يقتلون أنفسهم من خلالها ، أو يتوحدون معها لأنهم لم يجدوا شيئا غيرها يتوحدون معه ، أو أنهم أدركوا أن حياتهم كالساقية، وأن حركة حياتهم تشبه حركة الساقية ، تلك التى تدور دائما تسقى غيرها بينما هى عطشى صخرة سيزيف تانتالوس فى الميثولوجيا الاغريقية الذى كان عندما يصل الماء الى شفتيه يغيض هذا الماء فيظل فى عطش دائم مادام حيا • الساقية وحركتها الدائرية أو الحلزونية هى مثال مصغر للمتاهة فى شكلها الأكبر ، سواء كانت متاهة مادية حقيقية أو متاهة معنوية رمزية •• لكن هل وقع عفيفى وكراوية فى براثن المتاهة ؟

المتاهة كما قلت فى بداية هذه الدراسة يمكن أن تكون ذات نهاية مفتوحة ويمكن أن تكون مغلقة ، وبينما وقع معظم الرجال الهائمين فى براثن متاهات مغلقة انتهت باليأس والانتحار فقد انطلق عفيفى وكروية (كما فعل التاجر والنقاش) فى فضاء المتاهات المفتوحة، يحلمان ويضحكان ويتوحدان خياليا وواقعيا مع الغرباء الذين طمعا أولا فى الخلاص من شرورهم ، يرتبط الذهاب الى المتاهة بالموت ويرتبط الخروج منها بالحياة وقد تكون هذه الحياة حياة أخرى محلوما بها أو متخيلة •

تمتلىء رواية « صخب البحيرة » بالمتاهات الفعلية أو الطبيعية (البحيرة والبحر والمضيق والهويس والترعة والجزر) كما تزخر أيضا ، وهذا هو الأهم ، بالمتاهات الرمزية ، تلك التى يذهب اليها البشر ولا يعودون أو يعودون منها موتى • كما يوجد فى الرواية رصد لحركات الطبيعة وتغيرات الفصول ، تلك التى تجعل احساسا ما بالتيه والضياع والخوف يسيطر على البشر • على سبيل المثال لا الحصر ، فى القسم الخاص من الرواية المسمى « نوة » هناك وصف شديد العمق فيما يشبه اللوحة الطبيعية الحية لحركة الرياح وتأثيراتها من خلال مشاهد بعدية

شديدة الحيوية بحيث تبدو « النوة » وكأنها كانت أسطورة مهيمنة على حياة البشر وعلى مصائرهم « سحب كثيفة قائمة تتجمع ... رياح باردة توشك أن تنفجر ، وصوت مكتوم أشبه برجفة فى جوف الأرض . فى كل مرة نقول انها عاصفة قادمة ستأخذ وقتها وتمضى ، غير أنها تظل كامنة فى الأفق ، نسمع دمدمتها ، دون أن تأتى . نحس بالخواء ، وحزن غامض يجثم على نفوسنا ، والكلاب على أعتاب البيوت تزوم ولا تنبح ، هبة خاطفة من الريح تسوطنا وتمضى . تأتى غيرها وغيرها ، ويتألق ضوء السماء فى صحوة مفاجئة . تبدو السحب المعتمة كأنما تلملم نفسها لتبعد . حين يكون الوقت ليلا نرى الشوارع وقد احتواها ضوء فضى . ونقول انها احدى خدعها لتسحبنا من مكامننا » (٥٣ ـ ٥٤) .

للرياح خدعها مثلما كانت للمجبـل حيله ، الريح من الروح ، قوة تنفس الكون وهى ترتبط رمزيا بالجبال والخيوط (حبل الريح بغير الملموس والغامض والعـابر والمراوغ ، بالمخيف وبالحركة الابداعيـة وبالشمس وبالهبوط والصعود وترتبط كذلك رمزية الحلزون والساقية والسحر .

حين يطمئن سكان البلدة الى قرب سكون الريح وتسرى نسمة دافئة فى الجو « يسود هدوء خاص فى الطبيعة يأتى الانفجار على غير توقع . قعقعة السماء ، والمطر الغزير ، وهدير البحر الصاخب ، أمواج عاتيـة ظلت تتثنى طويلا دون صوت ، تندفع فى زمجرة ملتاثة ، تبتلع الأرض البور وتجرى فى الحوارى وسط بيوت الضاحية ، مياه برغوة سوداء . تقذفنا بحطام حملته من بعيد وجثث حيوانات وأسماك ميتة » (٣٥) .

البحيرة تبدو كصندوق كبير ومستودع خاص للتاريخ والذكريات ، تنبعث من خلالها ذكريات مشينة وأحلامهم ، وتقذف البحيرة عقب النوة بالخناجر والسيوف والزجاجات والأصـداف والولاعات والأقلام الحبر والأطباق والسـاعات والفوانيس والمسـابح والنظارات وأدوات المطبخ والنياشين والأدوات المعدنية والخشبية والصخرية والخزفية والكتابات والنقوش ، لكن أهـم ما قذفته البحيرة خلال احداث الروايـة كان هو الصـندوق الخاص الذى يتـكلم والذى وجدته امرأة جمعة خلال احدى رحلاتها على شاطىء البحيرة وهو ما يستحق ، مع صناديق أخرى فى أعمال « البساطى » ، أن نفرد له قسما خاصا فى هذه الدراسة .

المتاهة ورمزية الصندوق :

يخصص « جاستون باشلار » الفصـــل الثالث من كتابه المشهور « جماليات المكان » للحدث عن الأدراج والصناديق وخزائن الملابس ، وفيه

يقول ان « الخزائن برفوفها ، والمكاتب بأدراجها ، والصناديق بقواعدها المزينة هى أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية » . دون هذه (الأشياء) ومثيلاتها نفقد نماذج الألفة وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا ، وعبرنا ، ولأجلنا . وهى ترتبط عند باشلار أيضا بفلسفة الامتلاك وسيكولوجية « الحالمين بالأقفال » وبشعرية الأثاث ، وبالحاجة للسرية، والحاسة الحدسية لأماكن الاخفاء . وهناك تماثل ما موجود بين هندسة الصندوق الصغير وسيكولوجية التلصص والسرية ، وأحلام الألفة ، انه يرتبط بأحلام يقظة الانسان وهو يحتوى على أشياء لا تنسى بالنسبة لنا « هنا يتكشف الماضى والحاضر والمستقبل ، فالعلبة - أو الصندوق - هى ذاكرة ما لا تعيه الذاكرة من زمن وكل ذكرى مهمة - يسميها برجسون الذكرى المحضة - موضوعة فى علبة مجوهرات وصندوقها الصغير، الذكرى المحضة صورة تخصنا وحدنا لا نرغب فى نقلها للآخرين ، نضيف اليها فقط بعض تفاصيل زخرفية ، أما نواتها فهى تخصنا ، لا نحب أبدا أن نقول عنها كل ما نعرفه . يرتبط الصندوق بخفايا الأرواح المكبوتة وسيكولوجية الأشخاص المتحفظين ، بالفرح الخاص والذكريات الخاصة ، وبالصمت الخاص الذى يشعر به المرء عندما يفتح الصندوق أو يغلقه (باشلار ، ١٩٨٠) .

فمتاهة الصندوق رمز أنثوى بينما المفتاح رمز ذكرى ، هكذا ينظر اليه المحللون النفسيون أصحاب البحث عن الدلالات المباشرة ، لكن الصندوق يستعصى أن يكون رمزا ، عددا مباشرا كما ينظر اليه بعض المحللين النفسيين المهتمين بالدلالات الجنسية للأشياء فقط ، يرتبط الصندوق بالميلاد (رحم الأم) ويرتبط بالموت (القبر) ويرتبط بالذاكرة ويرتبط بالتراث (خزانات التراث) وله دلالات أخرى كثيرة سنحاول استكشاف بعضها فى أعمال محمد البساطى خاصة فى « صخب البحيرة ».

- تشيع الصناديق بدلالاتها المختلفة فى أعمال محمد البساطى : فمثلا هناك صندوق ما فى قصة العم زيدان « يضع فيه الجد أزرارا صفراء بلون الذهب وفوارغ رصاص وشظايا قنابل ، ونشان برونزى فى علبة سوداء، وبقايا ما استطاعت الذاكرة أن تحتفظ به من معارك وبطولات حقيقية أو مزيفة » (مجموعة : هذا ما كان) ، وفى قصة « حجرة المرحوم » (مجموعة الكبار والصغار) تمتلىء الحجرة بالصناديق : صناديق مستطيلة مغطاة بملابس نسائية ، تفوح منها رائحة عرق وعفونة ، تماما كالتى تنبعث من العجوز، ولا يدرى أحد .. أيهما كان يمد الآخر بهذه الرائحة (٨٧) ، والصندوق هنا يرتبط بالموت والماضى أو البلى وتقدم العمر . وفى قصة أحلام رجال قصار العمر (المجموعة تحمل نفس الاسم) يقول

الرواية عن أمه « سحبت أمي الصــندوق من تحت السريــة ، وأخرجت ملابسها ذات الألوان • وقفلت الصندوق على الملابس السوداء • كانت تبتسم فى خجل وهى تنظر الى » (٤٤٤) •

كان زوج هذه المرأة ووالــد الراويــة قد مات فى الحــرب ، فى الصحراء ، وأصبح الصندوق لديها ممثلا لخزانة الذكريات والأحلام •

ترتبط الصناديق بالموت أيضا فى رواية « صخب البحيرة » فالمرأة (زكية) التى مات عنها زوجها منذ سنوات طويلة ، والتى تقيم مع أم زوجها ، والتى يقال انها رأت عفيفى وكروانة وهما يغيران على البلدة مع سكان الجزر بينما كانت تسرق بعض الصابون من دكان عفيفى (البقال) •• هذه المرأة التى مات عنها زوجها ولا أبناء لديها تسرق الصابون ، وتضعه فى صندوق ، وتخرج هذا الصابون بين الفينة والأخرى وتتشممه ، ثم تضعه مرة أخرى فى الصــندوق ، وكأن الصندوق لها بمثابة مستودع الذكريات والأحلام الجميلة رغم محدوديتها • كذلك كان لدى المرأة العجوز صاحبة الفرن التى قضى النقاش الليل عندها (فى رواية التاجر والنقاش) صندوق مستطيل « طليت جدرانه باللون الأسود ، وكانت هناك نقوش باللون الأحمر على الجانب الذى علق به قفل صغير ، وعلى ضوء النار ، ميز النقاش من بينها أهراما ثلاثية صغيرة الحجم ، ونخلتين متعانقتين ، وفى الركن البعيد بدا جمل مقبلا ، ومقوده متدليا وكان الراكب مسترخيا كالنــائم » (١٢٤) •

كانت هذه المرأة تضــع فى هذا الصندوق أدوات كفنها : قماش أبيض وصابون وأوراق ملفوفة وعقد حباته على هيئة أسنان قاتمة ثقبت جذورها وانتظمت فى خيط رفيع ، كما كانت تضع به أيضا أقمشة من الساتان تشبه ملابس العرائس، وهكذا فان الصندوق هنا يمثل استعدادا للموت كما يشير أيضا الى ذكريات الحياة • تقول احدى الشخصيات فى « صخب البحيرة » « كل صندوق يشبه صاحبه » (٣٩) •

توجد فى أعمال البساطى صناديق أخرى كثيرة وتوجد فى « صخب البحيرة » بالذات صــناديق عديدة منها مثلا ذلك الصــندوق الذى كان الصياد العجوز يضع فيه حاجياته والذى دفن معه ثم جاءت المرأة وابناها فى نهاية الرواية وحملاه معهم وأيضا الى حيث لا يدرى أحد ، والصندوق الذى كان مقاول الأنفار يحمله معه ، ثم الصــندوق المتكلم الذى وجدته امرأة جمعة • وعلينا أن نلاحظ أن معظم ــ ان لم يكن كل ــ الشخصيات التى ارتبطت حياتها بصناديق معينة فى هذه الرواية بشكل خاص وفى

أعمال أخرى للبساطى بشكل عام كانت شخصيات لا تنجب : فالصياد العجوز لا أولاد له ، والمقاول لا ينجب وزوجاته الأربع حملن من غيره ، وكذلك هذه المرأة الأخيرة التى يروى معظم القسم الأول على لسانها ، ويتحرك المقاول من بلد الى بلد حاملا صندوقه الذى يضع فيه أشياءه واحتياجاته الخاصة وأيضاً ملابس نسائية وهدايا يعطيها للنساء اللاتى يتزوجهن أو يقيم علاقات معهن • ان الصندوق بالنسبة له كأنه بيته .. لكنه لا ينجب وعندما تظهر علامات الحمل على أية امرأة كان يتركها • وكذلك لم يكن لجمعة وامرأته أولاد أحياء • كذلك كان الحال بالنسبة لزكية سارقة الصابون •

يشير الصندوق رمزيا الى الرحم ، والى المبدأ الأنثوى للاحتواء ، والى الرغبة فى الخلود والقوة والاستمرار والحيوية والدوام (Cooper, 1887).

تشعر المرأة صاحبة مقاول الأنفار بأن صندوقه « كان معها دائما • تلك الألفة الغريبة التى تحسها مع الصندوق • هى لم تفتحه أبدا ، ولا رأت ما بداخله • مغلق بالرزة والقفل الضخم الأسود • صنعت له يوما مفرشا من قميص قديم لها بلون قشرة البصل • وطرزت حوافه بخيط أخضر ، وفى المنتصف دوائر من الخرز والترتر أخذتها من قرطتها • ويوم أخذ الصندوق وذهب كانت تبكى وتلطم وظنت أنها ستموت • أغلقت البابين وارتمت على الحصر » (٣٩ ـ ٤٠) •

اذا كان الصندوق بالنسبة للرجل (المقاول) يشير رمزيا الى الرحم والاحتواء والرغبة فى الانجاب فانه قد يشير بالنسبة لهذه المرأة الى الحاجة الخاصة للشعور بالأمن والآمان والاطمئنان ، وهى الحاجات التى شعرت أنها أشبعتها نسبيا فى ظل هذا الرجل ـ رغم أنها لم تنجب منه بل من غيره ـ وخافت من ضياعها عندما يرحل عنها ومعه صندوقه ، وقد كانت تقول عنه انه الوحيد الذى كان « يعرفها ويعرف بلدتها وأهلها ، والآن لا أحد يعرفها » (٤٠) •

انه الشعور الحميم بالألفة والمودة والاطمئنان الذى يرتبط بهذه الأشياء الصغيرة ، بعد وفاة الصياد العجوز وقيام المرأة وولديها بدفنه يذهبون الى القارب. ويجدون فيه صندوقا يشبه صندوق مقاول الأنفار « نفس الحجم المتوسط وحافة الغطاء البارزة واللون الأخضر القاتم ، والقفل المغلق بالرزة يعلوه الصدأ » (٤٣) •

بعد أن يفتح الولدان الصندوق بفأس يجدان فيه أشياء عديدة منها جلباب قديم وساعة جيب قديمة معطلة وحذاء أسود وملابس داخلية وأختام

سوداء وبصمات أصابع وأشياء أخرى توحي بالقدم ومرور الزمن وانقضاء العمر ، بل قد توحي هذه الأشياء أيضا (خاصة الساعة المتوقفة) بأن الزمن متوقف متجمد ، فالساعة الخربة الساكنة رمز له والصندوق بشكل عام قد يشير الى الذاكرة التى هى خزانة الأشياء القديمة التى مات بعضها وبعضها الآخر قد فقد وظيفته ، وقد يكون الصندوق هو الزمن ، أو الماضى • أو التراث خاصة فى جانبه الميت • الصندوق عموما اذن هو الزمن وهو الذاكرة ، وهو الرحم ، وحلم الاستمرار ، والخلود • لكن ماذا عندما يكون هذا الصندوق متكلما ؟ ماذا عن الصندوق الذى وجدته امرأة جمعة وقاده الى المتاهة ؟ الكلمة رمزيا هى العقل ، وهى الصوت المقدس وهى العنصر الأول فى عملية التحقق أو التجلى ، وللصوت قوة ابداعية فاذا كان الصندوق فى جانب منه ارتبط لدى جمعة بالعقم وعدم القدرة على الانجاب ، فانه قد يرتبط فى جانبه الآخر بالرغبة فى تحقيق الذات الانسانية وفقا لتعبيرات يونج التى سبق أن أشرنا اليها • كان جمعة كائنا مهملا مهمشا لا حرفة له « ما كان أحد يلتفت اليه من قبل » (٦٣) يقوم بحمل شكائر الأسمنت والجبس وأسياخ الحديد « وعندما يتوفر مبلغ من الماء يكفى لعدة أيام ينفض يديه فجأة • يأتى ذلك فى بداية اليوم أو منتصفه • مغادرا الدكان تتبعه شتائم صاحبه • يتسكع يوما أو يومين وسط الحركة الدائبة ثم يعود للصعلكة • يستلقى على العتبة ويغط فى النوم والشال على وجهه وامرأته تدعك ظهره وتنش عنه الذباب » •

كان جمعة بلا حلم ولا عمل ولا وجود ولا كيان ولا يهتم به أحد وعندما ظهر الصندوق المتكلم فى حياته أصبح له حلم وله عمل وله وجود وله كيان وأصبح مثار اهتمام الناس وكان ما تحصل عليه امرأة جمعة عقب النواب هو الأثر : آثار الموتى وآثار الأحياء أيضا • أصداف وزجاجات وقطع ملابس ونقود ، كما كانت تجد جثث الموتى ، جثث رجال مختونين ورجال غير مختونين ، وكان من بين ما وجدته ذلك الصندوق ، لم يكن يتكلم فى البداية ، لكنها سمعت صوته بعد ذلك عندما جففه جمعة بالنار كان الصندوق صغيرا « انطفأ بريق معدنه • مستطيل الشكل • منمنم بزخارف محفورة وأخرى بارزة • أركانه ومقبضه من العاج » (٧٢) صندوق تنساب منه الموسيقى ويصدر منه صوت حزين، يتحدث ويصمت، يتحدث الصوت بشكل يشبه « اندفاع المياه فى القنوات حين تفتح السدود » (٧٥) ومن يستمع اليه يشعر بأنه يسحبه كالنداهة « وكل من حاول أن يمسك به أفلت منه وكان أن ضاع جمعة فى المتاهة ، أصبح مشتت التفكير ، زائغ النظرات لا يكف عن اقامة حوارات مع الصندوق حول الظلم والدم والسلطة ، الصندوق هنا كما أشرنا يرتبط بالرغبة فى

الخلود والاستمرارية ورمزية الرحم (الرغبة فى الانجاب لدى جمعة) ، ويرتبط أيضا بالرغبة فى تحقيق ذاته والبحث عن كيان خاص له يتمتع بالاحترام والكرامة ، كما يرتبط أيضا بحنينه الى الصداقة : لم يكن لجمعة صديق ، كان يتسكع فى الطرقات وحيدا ضائعا وعندما وجد الصندوق وجد صديقا له يحاوره ويتحادث معه حول السلطة والدم والظلم ويتحدث معه لمجرد الحديث ذاته ·

الصندوق قد يشير أيضا الى الماضى ، والى الذاكرة ، والى التراث ، والى ضمير الانسان ، والانسان الداخلى الحقيقى داخل كل انسان ، الى الذات والذى يظل يبحث عنه طيلة حياته ، وقد يشير أيضا الى التكرار والقوى الأبدية · « يختفى جمعة بعد ذلك ، يرحل الى مكان لا يعرفه أحد ويعود بعد سبع سنوات هزيلا رثا ذابلا ناتىء العظام وتكون الحياة قد تغيرت وارتفعت الأعمدة الخرسانية والبيوت الجديدة داخل البلدة تغطى الأرض البور وتحجب الشاطى » (٨٤) كان جمعة قد فقد صندوقه خلال متاهة ، لكنه « رأى الكثير · ولم يبخل بما رآه · وأحبه كل من عرفه »(٨٥) ولم يندم جمعة يوما على رحيله ثم انه بعد عودته يموت فى هدوء · لقد فقد صندوقه لكنه كسب الرحلة والمعرفة ·

لقد نعم جمعة بنعمة الاكتشاف والمعرفة والتحقق والاكتمال وكانت رحلته خلال متاهته وسيلة لهذه المعرفة وكان الصندوق رمزا لها · وتظل صخب البحيرة كرواية تعبيرا عن أشواق الهامشيين والمهمشين وحقهم فى السعادة والتحقق والحلم والعلم والعمل والاستمرار على نحو أفضل ·

متاهات أخرى ومصائر غامضة أخرى :

تمتلىء أعمال محمد البساطى بالمتاهات الجغرافية والسيكولوجية والمصادر الغامضة وبرموز وحالات التشابك والتعقيد والحيرة والقهر ، والرغبة فى الحرية والانعتاق ، وغير ذلك من الرموز والحالات المماثلة ·

فى « قصة رجل ميت » (مجموعة حديث من الطابق الثالث) تواجهنا جثة الميت المغطاة بأوراق الصحف فى النفق المظلم كدلالة على المجهول والمصير المبهم فى عالم البساطى (حسين حمودة ، ١٩٨٢) ·

فى رواية « بيوت وراء الأشجار » يسعى مسعد الى مصيره الغامض (الموت) خلال متاهة مطاردته لعامر ابن صديقه بركات والذى خانته زوجته (زوجة مسعد) معه ، كما يوجد رصيد أيضا لمتاهات بعض الشخصيات خلال رحلة التهجير من بورسعيد الى المدن المصرية المختلفة بعد حرب ١٩٦٧ ·

فى قصة « جدى » (مجموعة : ضوء ضعيف لا يكشف شيئا) وصف لبيت يشبه المتاهة وكذلك الحال فى قصة « الزعيم » (نفس المجموعة) وصف لقصر كأنه المتاهة ٠

ومن الشخصيات التى تذهب الى المتاهة شخصية الأخت التى تذهب لتقيم مع الغجرى فى قصة « كوب الشاى الأخير » (نفس المجموعة) ٠

فى قصة « الطفل » (مجموعة هذا ما كان) هناك مصير غامض ينتظر الطفل الذى يزداد توحشا وشراسة كل يوم وينتظر كذلك والدته ٠ وهناك حكايات فى نفس المجموعة عن الأطفال الذين يموتون وتطفو جثثهم بعد ذلك ، وحكايات أخرى عن حرائق غامضة تشتعل فى البلدة من وقت لآخر ٠

وفى نفس المجموعة هناك مصير غامض ينتظر الرجال الذين جاءوا لتحصيل الديون من رجال الحاج عنانى (قصة : هذا ما كان) ٠ وهناك مصير غامض ينتظر الأستاذ بشير الذى حصل على عقد عمل فى الخارج فى نهاية عمره ويتأهب للذهاب الى متاهة الغربة (قصة : لقاء) ٠

فى قصة « الجفاف » (مجموعة : هذا ما كان) هناك وصف لمتاهة مكانية حقيقية حيث يوجد نخيل كثيف يحيط بالقرية ويوجد عراء يمتد خارجها « وأرض بور تغطيها شقوق كثيرة وقنوات رفيعة تتناثر على جوانبها الأشجار والأشواك الجافة » كما تمتلىء هذه القصة بالمصائر الغامضة للشخصيات ، وجودها النفسى قريب بدرجة ما من الجو الخاص بقصة « مشوار قصير » (مجموعة : الكبار والصغار) وكأنها استكمال لها ، مع زيادة فى الاهتمام بالأماكن الغامضة والمصائر الغامضة وبمتغيرات الطبيعة كالغبار وأشعة الشمس الحارقة ٠

فى قصة « الرحيل » (مجموعة : هذا ما كان) هناك شخصيات غامضة ، تقف طويلا ولا تقول شيئا ، ترحل دون كلمة ، أسماؤها مجهولة ومواطنها مبهمة ، وهناك قرية يهجرها أهلها الى مصائرهم الغامضة ٠

والمحجر الذى تتحرك خلاله العربة الملكية فى قصة « القطار الملكى » (مجموعة : هذا ما كان) يمثل متاهة حقيقية من القضبان المحفورة فى الصخر ، وحيث توجد عند نهاية القضبان حافة وبعدها هاوية انتهى عندها مصير عديد من المساجين عندما زلت أقدامهم فى عتمة الليل ، تلك التى تخفى العديد من التجاويف والمتاهات ٠

يخرج الأستاذ السلاموني في قصة « مشوار قصير » (مجموعة : الكبار والصغار) من بيت صديقه ليلا وهو يفكر في أى الطرق يسلك خلال ايابه الى المنزل وعندما أراد أن يختصر الطريق بينما كان شاعرا بالسعادة — يقفز ويضحك — يخرج عليه رجلان ويقولان له : عاوزينك في مشوار صغير ، ويقتادانه الى مصير غامض . وعبر هذا المشوار القصير ، الذى هو أشبه بالمتاهة والذى يشتمل على طريق ضيق تحيط به الأشجار التى تتكاثف غصونها بطريقة مخيفة ، وساقية يقال انها مسكونة . وأشجار كافور ، وخطوط سكة حديدية وجسور وبيوت وأرض فضاء ، وقنوات ، وحشائش ، وضفادع ، وقرى بعيدة وقريبة يصلان الى بيت ما حيث ينتظران أحد الأشخاص ويظل السلاموني ينتظر مصيرا غامضا كأنه الموت أو هو الموت فعلا .

في قصة « كوكو » (مجموعة : الكبار والصغار) يضيع الطفل كوكو في شوارع القاهرة هربا من أمه تلك التى ترسل جارها للبحث عنه ثم تذهب هى نفسها للبحث عن ابنها لكن دون جدوى في هذه المدينة ذات الشوارع الكثيرة المتشابكة « كعش العنكبوت — لا يدرى أحد من أين تبدأ والى أين تنتهى » .

كذلك يهرب الطفل طارق في قصة « الطفل » (نفس المجموعة) الى متاهات الشوارع بعد اكتشاف خيانة أمه .

تعتبر قصة « المهرج » (مجموعة : حديث من الطابق الثالث) قصة متاهة نموذجية ، فالمهرج في القصة يذهب للبحث عن الفرقة الغنائية التى يعمل معها وحسب الموعد المتفق عليه بينهم في احدى المقاهى ، فيجد الفرقة قد سبقته الى أحد الأفراح في احدى القرى . ويذهب المهرج للبحث عن هذه الفرقة . ورغم أنهم قد وصفوا له الطريق بالتفصيل « فقد ظل المكان غامضا . وكنت عادة أشعر بالقلق والرهبة نحو الأماكن التى لم أرها من قبل . وعندما يصل الى القرية باحدى السيارات يجد محطتها خالية ، ويتطوع أحد سكان القرية بايصاله الى الفرح . ويركب أحد الحمير ويسير معه (وكأنهما دون كيشوت وسانشوبانزا في رواية سيرفانتس الشهيرة) ويمران عبر العديد من الطرق والمحطات والكبارى وشبكات القنوات والحقول وعبر متاهات من السرادقات والأفراح والعزب والقرى ويخبرهما أحد الأفراد بأن هناك خمس فرق ، خمسة أفراح ، وخمسة عزب وأنه يعرف كل واحد منهم من الفرق) وأنه ليس من بينهم فرقة علام (التى يتم البحث عنها) ولا يجد المهرج في النهاية سوى أن يرتدى ملابس التمثيل ويمثل قليلا أمام الشخص المرافق له ثم يعود من حيث أتى بعد أن مر خلال متاهات حقيقية وواجه مصيرا غامضا فعليا .

وأخيرا فاننا نجد أن عويضة (فى رواية : الأيام الصعبة) الذى يخسر أمواله فى تجارة القطن ثم تضطرب حالته النفسية يقفز فجأة داخل قطـار يتحرك بحملة الى مصير غامض ثم يظهر بعد ذلك شديد النحول زائغ النظرات كثير الابتسام والتحيات للآخرين ، يسير بين الحقول وينام تحت الأشجار ويتأثر بتقلبات الفصول ، وما بين الربيع والبهجة والتشاؤم والخريف والاكتئـاب ، وهكذا فى متاهة من الحركة والشعور والتفكير والمصير شديد الغموض والابهام ٠

خاتمـة :

ليست هذه سوى عينـة من المتـاهات الجغرافيـة (المكانيـة) والسيكولوجية (النفسية) والأيكولوجية (التفاعلية ما بين الجغرافيـة والسيكولوجيـة) التى تمتـلئ بها أعمال البساطى ٠ وتوجد مع هذه المتاهات مصائر عديدة غامضة أشرنا اليها فى هذه الدراسة ٠ ومازالت هناك متاهات أخرى كثيرة تحتاج الى المزيد من البحث والاستكشاف ٠

وتظل أعمال محمد البساطى فى عمومها (خاصة : «التاجر والنقاش» و « صخب البحيرة ») تمثل رؤية فنية ابداعية وفلسفية عميقة للحياة الانسانية وللعبث الذى يضرب بجذوره فى كثير من تفاصيل هذه الحياة ، كما أنها تظل تمثل أيضـا محاولات دورية جادة للبحث عن معان معينـة لتجاوز هذا العبث ، وربما كان احتفاء البساطى الخاص بالصداقة ممثلا لبعض هذه المحاولات ٠

(١) نبيل (غادة) الذكرى · الصوت . الحزن فى (مدن غير مرئية) فصول ، ١٩٩٢ ، ١١ ، ٤ ، ١١٠ _ ١٢٧ ·

(٢) الشكر الجزيل للصديق العزيز حسين حمودة الذى كان لتشجيعه ولافكـاره الصيئة اكبر الأثر فى انجاز هذه الدراسة ·

(٣) الأرقام الواردة من القوسين تشير الى مواضع الصفحات التى اقتبسناها من روايتى « التاجر والنقاش » و « صخب البحيرة » · كل حسب موضعه ولم تتم الاشارة الى أرقام الصفحات عندما يكون الاقتباس ماخوذا من قصة قصيرة ·

(٤) اعتمدنا فى هذه الدراسة على الأعمال التالية محمد البساطى :

(أ) مؤلفات محمد البساطى (١) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ويشتمل هذا المجلد على المجموعات القصصية : الكبار والصغار ، حديث من الطابق الثالث ، أحلام رجال قصار العمر ، هذا ما كان ·

(ب) مؤلفات محمد البساطى (٢) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٣٢ ، وتشتمل على روايات : التاجر والنقاش ، والمقهى الزجاجى ، الأيام الصعبة ·

(جـ) بيوت وراء الأشجار : القاهرة · دار الهلال ، روايات الهلال (١٩٩٣) ·

(د) ضوء ضعيف لا يكشف شيئا ، القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ ·

(هـ) صخب البحيرة ، القاهرة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٤ ·

(٥) باشلار (جاستون) · جماليات المكان (ترجمة غالب هلسا) بغـداد : كتـاب الأقلام ، ١٩٨٠ ·

(٦) حمودة (حسين) عالم محمد البساطى ، فصول ، ١٩٨٢ ، ٢ ، ٤ ·

(٧) سيرنج (فيليب) الرمز فى الفن ـ الأدين ـ الحياة ، دمشق : دار دمشق ، ١٩٩٢ ·

(٨) شتراوس (كلودليفى) : الاسطورة والمعنى · (ترجمة : شاكر عبد الحميد) بغداد ، سلسلة المائة كتاب ١٩٨٦ ·

(٩) يونج (كارل جوستاف) الانسان ورموزه ، ترجمـة سـمير على بغـداد : وزارة الثقافة ، الاعلام ، ١٩٨٤ ·

(١٠) Cooper, Illustrated encyclopedia of traditional sympols. Thames Hudson, 1987.

(١١) Jung, C. G. Psychology and Literature, in. b. Ghiselin (ed.) the creative process New York : The new. amer. Libr. 1952. 208 - 2230.

(١٢) بافل (سليفيا) ، توالد السرد فى الف ليلة · فصول ، ١٩٩٤ ، ١٣ ، ١ ، ٤٧ _ ٥٩ ·

جغرافيا الوهم . وتاريخ الحياة

قراءة فى رواية « هاتف المغيب »

لـ «جمال الغيطانى»

« وعمل الوهم في طباعهم ، اذا ارادوا
حدوث حادث صرفوا همتهم اليه
ومازالوا به حتى حدث »

القـزويني
« آثار البلاد وأخبار العباد ».

هذه الرؤية هي بمثابة البحث الخيالي / الواقعي عن علاقة الانسان بالمكان ، حدود هذه العلاقة هي الجغرافيا ، أما مجالها فهو التاريخ . يجمع فيها بين جغرافية المكان الروائي ، وتاريخ أحداثها ، خيال خصب ، وذاكرة تراثية تزدحم بالمفارقات والأحداث . هي رواية قال عنها « صلاح فضل » أنها « مقصوصة من قماش أسطوري ، لايمثل الواقع المباشر ، ولا اللحظة التاريخية المنتهية ، بل تقع فيما وراء الزمان والمكان ، وهي محملة بالتأملات الرمزية الخصبة في طبيعتها فلا يكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وادراك السر ، فالشمس رمز ، ومكان الغروب رمز ، والبشر رمز ، والواحة ومملكة الطير وسرادقات العكاكيز ، لكنها صنوف من الرمز المؤطر في ميثولوجيا أشواق الوجود » (فضل ، ١٩٩٢) هذه الرواية في رأينا أقرب ما تكون الى ما اطلق عليه « حسني زينة » اسم « جغرافية الوهم » مستفيدا مما أشار اليه المستشرق الفرنسي « أندريه ميكل » حين قال « لماذا لانأخذ (نصوص الأدب الجغرافي الاسلامي) باعتبارها تشكل كلا ، هادفين الى استعادة العالم الذي كانت تحسه وتدركه وربما تتخيله وجدانات ذلك العصر ... والغوص في هذه النصوص للمشاركة في رؤيتها للعالم » (زينة ، ١٧) جزئيا محدودا متعلقا بمكان بعينه وزمانه بعينه (هو الماضي) حتى ولو كان هذا التاريخ غارقا في الخوارق والأساطير ، أما تاريخ « جغرافيا الوهم : المكان في « جغرافيا الوهم » ليس متجانسا « لأن خصائصه لا تتعلق بخصائص

موجود ولا بنقطة ارتكاز يرجع اليهـــا ، والناس العائشـــون في عالم « جغرافيا الوهم » لايدركون أن عالمهم وهمي ، وربما لم يدرك ذلك كتاب هذه النصوص أيضا » (زيتة ، ١٢) ٠

ماذا يفرق الأعمال الابداعية الحديثة التي حاولت استلهام روح نصوص جغرافيا الوهم العربية عن تلك النصوص القديمة ؟ هل الخيال ؟ هل الثقة ؟ هل الأساطير ؟ لانعتقد أن أي عنصر من العناصر السابقـــة كاف بمفرده للتمييز بين نصوص « جغرافيا الوهم » التراثيـــة القديمة ونصوص جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة ٠ فكل هذه النصـــوص ــ قديمها وحديثها ــ يشتمل على خيال وتهويمات وأساطير وأحـــلام ولغة مجنحة أحيانا وباردة وصفية تقريرية أحيانا أخـــرى ، ومن ثم لابد من اضافة عنصر آخر قد يكون فيه مفتـــاح التفرقة أو التمييز بين هذين النمطين من النصوص ولعل كلمة « التاريخ » قد تتضمن جزءا هاما من هذا المفتاح ، فتاريخ « جغرافيا الوهم » التراثية غالباً ما يكون تاريخاً جريئا محدودا متعلقا بمكان بعينه وزمان بعينه (هو الماضي) حتى ولو كان هذا التاريخ غارقا في الخوارق والأساطير اما تاريخ جغرافيا الوهـــم الأدبية فغالبا مايكون تاريخا كليا ، يجمع بين الماضي والحاضر ، باحدى عينيه ينظر الى الماضي ، وبالأخرى ينظر الى الحاضر ، ونظرته الى الحاضر أقوى من نظرته الى الماضي ، بل تكاد نظرته الى الماضي تكون من أجـــل توجيه ومساعدة العين التي تنظر الى الحاضر وجعلها أكثر دقة في الرصد وأكثر عمقا في الفهم والمتابعة ٠

فارق آخـــر يتمثل في انه العين التي تقوم بعمليـــة الوصف في جغرافيا الوهم التراثية غالبا ما تقوم بالتركيز على الظاهري والخارجي ونادرا ما دخلت الى أعماق هواجس الانسان وأحلامه وطموحاته وصراعاته وجنون انفعالاته ، بينما تقوم العين الواصفة الراصـــدة المصـــورة في جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة بالدخول الى حالات اللاوعي والأحـــلام واضطراب التفكير واختلاط الشعور بالزمان والمكان ومن ثم فهي رؤيـــة أقرب الى الكلية ، رؤية لاتستغني أبدا عن منظور جغرافيا الوهم التراثية بل هي تبدأ منها وتعتمد عليها وتتناص معها ، لكنها تخرج منها الى آفاق ارحب ، آفاق يصبح عندها الأديب المبدع شبيها بـ « يانوس » اله البوابات في الميثولوجيا الرومانية ، ذلك الذي ينظر الى الداخل من البوابات والى الخارج منها ، ومن ثم فهو يرمز الى النظر الى الماضي والى الحاضر ، الى الداخل والى الخارج ، الى القدوم والى الرحيل ، الى الحياة والى الموت ٠

استفاد « جمال الغيطاني » في « هاتف المغيب » على نحو واضح من جغرافيا الوهم العربية كما تمثلت في كتابات القزويني وغيره من

الرحالة والجغرافيين العرب ، لكنه خرج من حـــدود تلك النصوص التراثية الى فضاء عملية الابداع الأدبى فقدم هذا العمل الذى يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا ، والحاضر بالماضى ، والابداع بالاتبــاع ، والادراك بالاحـــلام بالأســــاطير ، والأصــــوات بالمشاهد بالملامس ، بالطعوم ، بالمذاقات ، الظاهر بالباطن ، الشرق بالغرب ، والمحدود بالمطلق •

رحلة نحو المغيب :

« أرحل » .. هذه هى الكلمة المفتـــاح التى تقف وراء الحركـــة الظاهرية والباطنية فى « هاتف المغيب » حين يهز الهاتف الباطنى أركان ووجدان « أحمد بن عبد الله » داعيا وموجها له نحو الرحيل ، حين يبزغ فى وجـــدانه ويشرق فى عقله هذا الأمر « الكونى العلوى السفلى » فى لحظة سديمية لايدرى ما اذا كانت يقظة كاملة أو نوما كاملا ، أم مرحلة برزخية هى بين النوم واليقظة •• « أرحل » تهز وجدانه وتزعزع كيانه ولايدرى ما يفعله سوى أن يطيع الأمر صاغرا ويبدأ رحلته العجيبة الغريبة المليئة بالمفاجآت والأفكار والمشاهد والرؤى والحس الاستيهامى التهويمى الموغل فى التخييل والذى يضع هذه الرواية فى قلب الأعمال الابداعية العربيـــــة المتميزة التى تبحث عن « البصرى » وتستوعب « السمعى » وتستغرق كثيرا فى الشمى « واللمسى » و « التذوقى » وتخرج من كل ذلك لتقيم وتضع رحالها فى قلب أرض المتخيل الاستيهاصى الغرائبى •

« ما يعرفه الآن بعد بلوغه بلاد المغرب أن خروجه تم فجراً (١١) (*) فى الفجر بدأت رحلة « أحمد بن عبد الله الجهنى المصرى » نحو الغرب •• بدأت فى وقت يرتبط ببزوغ الضــــوء فى يوم يرتبط بالفهـم والعلم (الأربعاء) •• بدأت فى وقت يرتبط بالانبعاث والتجدد واليقظـة مـن النوم والعمل والسعى وهو وقت ربطه يونج (المحلل النفسى الشهير) بالابداع وبتحويل مناطق اللاوعى المختلطة والمتداخلة الى وعى ابداعى ••• وهو وقت يرتبط فكريا بمرحلة الشباب التى هى مرحلة يميـــل الانسان فيهـــا الى التخلص من الأفكار غير المفيدة والسعى نحـــو أفكار وخبرات مفيدة تؤدى الى المزيد من الفهم للذات وللواقع وللحياة وللكون بشكل عام •• الفجر قد يكون اللحظة التى يتبين فيها الخيط الأبيض من الخيط الأسود ومن ثم يبدأ الصوم •• تبدأ الرحلة الروحية بعد انتهاء

(*) الارقام العربية الواردة بين القوسين تشير الى الصفحات التى اخذنا منها هذه الفقرات من رواية « هاتف المغيب » •

الانغماس الجسدى .. اللحظة المناسبة للادراك والفهم .. التخلى عن المعلومات .. وقد تكون أيضا هى اللحظة المرعبة التى يفارق فيها الانسان « الأحبة » ويسعى نحو مصير مجهول لايدرى عنه شيئا .

ارتبط الفجر فى ذهن وذكريات « أحمد بن عبد الله » بالموت والحياة .. بموت أبيه وأمه وخاله وعمته وأيضا بميلاد الكثير من معارفه .. ارتبط الفجر فى فكره ووجدانه بالحرب و « طلب العلم ، ومطالعة آيات العالم من جمال وتفرد ، ورؤية جبال وبحار وأنواع حيوان وغريب نبات ، وامتزاج اللحظات وتفرد أوقات ، يفلت بعضها فيبقى مع صاحبه ولا يفنى الا معه ، سفر من أجل العبادة وزيادة الأولياء ، الأحياء منهم والأموات » (١٢) . بعد ليلة من الأرق بالحلم يجيء الهاتف الباطنى « ارحل » فيصحو « أحمد بن عبد الله .. مفزوعا ، وحيداً ، مجرداً من أى مساعد ، منفرج الحدقتين ، فى حلقة مشروع دمع ، ولسوف تلازمه تلك السمة ، فلكم أصغى فيما بعد الى معنى تردد مرارا خلال رحيله ، عندما يقول له من يطلبون التحديق صوبه « تبدو وكأنك على وشك البكاء ولكنك لاتبكى » ، حتى بعد بدء الابتسامة الدائمة لم ينمح أثر تلك الدمعة المطلة أبدا ولكنها لاتخرج » (١٤) . يصحو « أحمد بن عبد الله » وتكتمل يقظته ويوقن أن « المقام هنا انتهى » وأن ما استمر حتى الآن انقطع » وأن « الدار الآمنة التى أقام فيها لم تعد له » وأن « الرحيل دب داخله قبل سريان حركته » (١٥) يتغلب عليه الهاتف ويغلبه فيجد نفسه منقاداً مستسلما لسطوته يتحرك فى حالة تشبه التنويم الى « موضع تغيب فيه الشمس » (١٤) .. يمضى الى موضع يرتبط بالاكتمال .. لكنه يرتبط أيضا بالظلمة والمجهول والموت .. موضع يرتبط بالخريف وبموت الشمس وبتوسط العمر .. اليه تبدأ رحلة « أحمد بن عبد الله » .. رحلة تمر عبر الصحراء والواحة والاقليم حتى تصل الى الغرب أو المغرب حيث آخر حد العمار اليابس .. على حافة المحيط الأعظم ، بحر الظلمات » (٥) ..

يحكى « أحمد بن عبد الله » أخبار رحلته الغريبة « لجمال بن عبد الله » « كاتب بلاد الغرب » ويكون الحكى وسيلة لتخفيف شعور « جمال بن عبد الله » بالعجز (لأنه مقعد) فيتوحد مع أحمد ، يتوحد معه فى الخيال وفى الواقع ، وتصبح رحلته رحلته ورحيله رحيله « لم يكن رحيله الا رحيلى » مدارجه مدارجى ، أوقن أنه جاء الى الدنيا لحظة وفادتى ، أنه فطم وحبا ونسى معى ، وعندما بزغ الهاتف لبيت فى ثناتى واستجاب عبر رحيله ، لذلك غيابه غيابى . بعينيه ، أتطلع » (٣٤) ..

تبدأ رحلة « أحمد بن عبد الله » التى يحكيها لجمال بن عبد الله اذن عند الفجر من الشرق وتنهى عند الخريف فى الغرب ٠٠ كان الهاتف الباطنى أرحل علامة على انتهاء مرحلة النوم والغفلة وبداية مرحلة اليقظة والادراك والفهم والعلم ، مرحلة رأى فيها » أحمد بن عبد الله » وسمع وشم وتذوق ولمس ، وأحب وكره وعرف وفهم وأدرك وتخيــل وشطح وتذكر وتواجد وأوجد ووجد ورحل وعاش ومات ٠

غادر « أحمد بن عبد الله » القاهرة فجرا ، « مضى مضطربا ، قصير الخطى ، مودعا بعينيه الجدران والنواصي والمحال التى وقف عندها وتلك التى اعتادها » (١٥) ودع الأبواب المغلقة والموارية والواجهات والمبانى والمآذن والقباب والمقاهى والدكاكين وقرأ الفاتحة لسيدنا الحسين وتوسل اليه وبثه همه و « مضى صوب الخليج ، الأزهر سامق ، مسجد الغورى وقبته ، البيوت المستكينة ، وذاكــرة الحوارى الهاجعة تتململ ، أولى المشرق ظهرة ، عبر القنطرة الخشبية ٠ جمـــال معطفــه ، باركة مثقلة وأحمال ٠ يتوقف قبل أن يقدم ، القوافل لاتنطلق من هنا ، الموضـــع لم يعرف كمحط للتجار » (١٦) ٠

مع هذه القافلة الغريبــة تبدأ هذه الرحـلة الغريبة ، رحلة نحو مدن متخيلة ، ومن خلال جغرافيا الوهم ٠ حين يقول « أحمد بن عبد الله » للرجل شبه الملثم الذى سأله عن وجهته « أسافر مع الشمس » يتهلل وجه الرجل ويقول له « أهلا بالكريم ابن الكريم » وحين يتســـاءل أحمد دهشا « هل تعرفنى » يقول الرجل شـــبه الملثم بلهجة غامضة : « لا ولكنى أتوقعك » ٠٠ هنا تبدأ لغة الايماءات والايحاءات والرمــوز الغامضة ، تبدأ لغة الغياب والمستور والباطن والمكبوت وتنفتح بوابات صور ومشاهد ورؤى غريبة وغرائبية ٠ هل كان « أحمد بن عبد الله » يسافر مع الشمس أم كان يرحل معهـــا كى يكتشف شمسه الخاصــة الموجودة فى داخله ؟ ان الرحلة هى النشاط الأساسى للشمس عبر السماء (٠الطموح ــ التفوق) والنهار (شباب اليوم) ، حركة دورية دائرية فى الزمان والمكان ، والرحلة نشاط يرتبط بالمغامرة والرغبة فى الاكتشاف والتغيير ٠٠ فما الذى اكتشفه « أحمد بن عبد الله » ؟ وما الذى تغــير فيــه ؟ ٠

عوالم اسـطورية :

تزخر رواية « هاتف المغيب » بعوالم أسطورية لعب الخيال الابداعى دورا كبيرا فى تكوينها ، وحتى إن كانت بعض مفردات هذا العالم موجودة

فى التراث لدى القزوينى (آثار البلاد وأخبار العبـــاد) أو ابن بطوطه أو غيرهما من مؤلفى قصص الأمصار والبلاد وعجائب المخلوقات ، فان هذا العمل تكوين ابداعى جديد وفريد · ونكتفى فيما يلى بالاشارة الى بعض مكونات هذا العـــالم حيث أن هذه المكونات يصعب الاحاطة بهـــا فى دراسة واحدة :

١ ــ بشر اسـطوريون :

تزخر رواية هاتف المغيب بالبشر ذوى الملامح والخصائص الأسطورية المفارقة للمعتاد والتى تجترح العادات وتكشف عن الكثير من الغرائب · من أبرز هذه الشخصيات نجد « قصاص الأثر » هذا الرمز ــ الانســـان أو الانسان ــ الرمز الذى يمتلك قدرة كلية ويتجاوز الزمان والمكان ، خالد أبدا لايريم ، يقال أنه عاش زمن الرسول (صلعم) وأنه حـــارب « تحت لواء الصحابى » أبو لبابة الأنصارى « عند زحفه غربا » (٦٩) وأنه « حارب فى بلاد ما وراء النهر ، قاد جمعا من الصوفيـــة لقتـــال التتار ، وهم ينشدون ذاكرين اسم الله (٦٩) ويقال أنه « كان آخـــر المنسحبين من غرناطة قبل تسليمها الى ملك قشتالة » (٧٠) وأنه من « حفظه الواحة ، وجوده يضمن تدفق الماء من العين ، ويدرا عنها الأخطار المجهولة من الصحراء ، كثبانا رملية كانت أو قطاع طرق ، أو جيوشـــا مجهـــولة الهوية » (٧٠) هو رجـــل قديم قدم الدهـــر يقول عنه « حافظ الانساب » أنه « أطول عمرا من أى تقدير ، وعندما حارب فى بدر وأحد لم يكن غضا أو فى مقتبل العمر ، انما كان مكتملا ، قادرا ، يبدو أنه شهد عام الفيل ونام ليلتين فى قصر غمدان ، كما رأى العمال يضعون أساس الخورنق » (٧٣) هذا الرجل الأسطورى كان قادرا على التعرف « على آثار ألاقدام فى الصخور والرمال ، فى الأرض اليابســـة او اللينة بعد مرور ثلاثة شهور على حدوثها ، حتى مع هبـــوب الرياح العاتية التى تنقل ذرات الرمل وكثباتها من موضع الى آخر » (٧٤) · كان قصاص الأثر أيضا قادرا على رؤية آثار الحشرات والزواحف ومعرفة أنواعها واتجاهاتها ، وكان أكثر اهتماما بآثار أقدام البشر ، كان يستخدم حواسه الخمس بشكل اجمالى بحيث يتعرف على آثار الرجال والنســاء والبيض والسود والطوال والقصار ، والبدناء وذوى الوزن المنخفض ، العذراوات والثيب ، بل كان يستطيع تقدير المسافات التى قطعها كل هؤلاء الأفراد والكائنات حتى يصلوا الى الواحة التى كان يقيم فيهـــا ، وكان قادرا أيضا على معرفة حالات سيرهم من سرعة أو بطء ، وحالاتهم المزاجيـــة والجسمية من فرح أو أسى ومن حزن أو بهجـــة ، ومن تعب أو راحة ، ومن لهفة أو يأس ، كان يستطيع « بحاسة ســـمعه أن ينذر

بالعاصفة قبل وقوعها ، ويحذر من رياح الهبوب قبل وصولها ، ويحدد أشد الأيام حرارة ، وليالى الصقيع غير المتوقعة » (٧٤) • كائن كلى مكتف بذاته متفرغ لغزل الصوف والاهتمام بأمور الناس فى الواحة ، تتبرك به النساء خاصة العاقرات منهن ويعتقد الناس أنه مازال قادرا على الانجاب ، يساعد الجميع ويرفض مساعدة الجميع له الا حفيدته التى تجاوزت المائة من عمرها ، يقال أنه يرضع النخلة ـ أمه « لايسمع له صوت ، اذ يفرغ يبدو على شفتيه المبلولتين ما يشبه اللبن المخفف بالماء » (٧١) •

النخلة هى رمز أسطورى للانتصار على الموت ، وهى شجرة الحياة ، والتجدد الذاتى ، وهى الشجرة الوحيدة التى لا تسقط أوراقها ، بل تحصل على لحاء جديد كل شهر (أو كل سنة) ، ويظل اللون الأخضر معها طيلة حياتها • وهى تظل تثمر حتى تموت وهى أنثوية وذكرية فى نفس الوقت ، ويقال أن طائر الفينق يولد ويموت وينبعث مرة أخرى منها • وهى رمز للنار الابداعية المتجددة ، وللحب للخصوبة والوفرة والأمومة • وكلمة « تمر » العبرية تعنى نفس ما تعنيه كلمات « عشتار » و « عشتروت » و « فينوس » وما يرتبط بها من تجدد وانبعاث وديمومة ، وغالبا ما تم تمثيلها فى الأساطير من خلال سبعة فروع ترمز الى الخصوبة والى الشهور السبعة التى يمكن أن يولد عندها الطفل • وهى أخيرا رمز للشرف وللحياة وللكرم وللعدالة وللحيوية الجنسية وللصداقة وللبركة ، وللحكمة كما أنها رمز الأنيما (الجانب الأنثوى فى الرجل) عند يونج (De Vries, 1984) .

كان قصاص الأثر ممثلا لكل هذه الصفات وزيادة ، كان رمزا للخلود وللحماية وللحياة وللتجدد وللخصوبة وللبركة « كان ماثلا بوجوده المادى بينهم ، لكنه خارج الزمان ، لايطل عليه أحد •• حضوره قائم بذاته ، فلا يقارن به أحد ، ولا يقاس بعمره زمن ، أو ظاهرة نادرة الحدوث ، أو ميلاد طفل أو موت عزيز » (٧٨) •

كان قصاص الأثر رمزا قادرا ومعتقدا متغلغلا فى أعماق أفكار ووجدان سكان الواحة ، كانوا يعتقدون أنه يقى الواحة من نضوب ماء عين « عذارى » التى يعتمدون عليها فى حياتهم ، وأنه يقى الواحة هجمات الرمال والرياح ، وأنه يحميهم من هجمات أعدائهم خاصة سكان الفسطاط الذى يمثل خطرا دائما موشكا بالنسبة لهم • يكاد يرمز قصاص الأثر الى الزمن والى الخلود ، الى الزمن الخالد بكل ما يمثله من بناء وهدم واعادة بناء ، وبما يمثله من اكتمال ومن تعدد احتمالات ، ومن انتصار على كل

عوامل الفنـــاء والعدم والنقص والكذب والخوف وضـــيق الأفق . « قصاص الأثر » هو عقيدة الخلود للانســـان واللابداع وللخير ، وهو استمرارية نتمناها ، ونسعى اليها ، وبدونهـــا يحـــل الخوف والفزع والضياع ويحيط الفناء بكل شيء : قصاص الأثر هو رمز قومي عربي اسلامي ، ودعوة الى توحيد الأمة والمحافظة على عرقهـــا الايجابي الخير وحمايته من الضياع .

من الشخصيات الأخـــرى اللافتة للنظر في هذه الرواية شخصية الحضرمي (أو الحضرموتي) ، دليـــل القـــافلة التي خـــرج « أحمد بن عبد الله » معها من القاهرة ، هذا الذي (أي الحضرمي) تجول عبر العالم ، وأتقن العلم بالنجـــوم والمواقيت « كان قادراً على تحديد الاتجاه بالحس ، اذا تطلع الى السماء من أي موضع ، متحرك أو ثابت ، يدرك الموقع حتى لو امتلأ الفضاء بالغيوم الثقال ، يعرف حركة الظلال في النهار المأهول والخلاء الخرب ، وبالتالي تحديد الوقت بدقة » (٣٥) .

يعرف الحضرمي مواعيد هبوب الرياح ومواعيد صمتها ، المواضع الخطرة في الجبال والشعاب وحركات النجوم ، يعرف علامات « السحاب المطر والغيوم المخلقة ، والبروق الصادقة التي يعقبها قطر » (٣٨) ، يعرف أنواع الرياح واتجاهاتها ومساراتها ، واتجاهات القبلة باختلاف الأمكنة ، يعرف علامات الجدب وعلامات الخصوبة ، ويعرف ثمار الجهات الأربع ومواعيد قطافها ، يعرف الجزر الغربية وقمم الجبال والشواطيء ، يعـرف علامات الزلازل والبراكين وأنـــواع الزواحف والضـــواري والنباتات ، يعرف البلدان ويعرف أسماء البشر والقابهم وسلالاتهم ، وهو دائما جامد الملامح متجهم الحضور لكنه كلي القدرة والمعرفة وكأنه الصورة الموازية الصحراوية لصورة قصاص الأثر المقيمة في الواحة ، لكنها على كل حال ، ليست صورة على نفس الدرجة من الخلود ، يصمت الحضرمي كثيرا « لكنه صمته هذا لم يكن صمتا أو انغلاقا ، إنه يصغي الى مسارات الرياح ، أو بوادر عاصفة مقبلة لم تلح نذرها بعد ، أو سحب ممطرة ، موعدة ، لم تبد ، أو يصغي الى درجات في باطن الأرض العميقة ، أحيانا يركع فجأة كالمصلي ، يلصق أذنه بالأرض ، يعتدل ليقرر في حسم : هنا صلصلة » (٤١) :

قصاص الأثر اذن هو رمز لتجاوز الممكن والمحدود الى آفاق المستحيل والكلي ، هو رمز آخر يجترح المعجزات ويأتي بالعجائب ويحيط بالكلي ، ويتجاوز كل مظاهر النقص والقصور في الحواس والقدرات البشرية . هو رمز للمعرفة وللعلم الكامل الكلي المكرس لخدمة الآخرين .

اضافة الى شخصي « قصاص الأثر » و « الحضرمي » تزخر هذه الرواية بالعديد من الشخصيات المثيرة للاهتمام . منها على سبيل المثال لا الحصر شخصية التنيسي المولع بالنساء وشخصيته « القيم » وشخصية « أحمد بن عبد الله » بطل هذه الرواية وشخصية « جمال بن عبد الله » مدون سيرته والعديد من النساء الأسطوريات الرامزات الى الخصوبة والتجدد والامتلاء بالخير والبركة ، هناك أيضا رجال يتحولون الى نساء ، ونساء يتحولن الى رجال ، ورجال يرضعن أولادهن بعد موت أمهاتهم ، ونساء أشد صلابة من الرجال ، هناك رجال يتزوجون الطيور أو الأسماك ، ونساء كالالهة من نسل الطيور ، ملوك وشعوب ، مسيطرون وأتباع ، عوالم من الخلق لاحصر لها ، ولازمان يحدها ، أو مكان يحويها ، موجات وراء موجات ، وأحلام وراء أحلام ، وعوالم يتبعها عوالم ، ورؤى تعانقها رؤى ، ومن كل ذلك تتشكل أساطير هذه الرواية ، وتبنى معتقداتها ، ويتكون عالمها .

٢ ـ طيور ونباتات وحيوانات :

يوجد في هذه الرواية ما يشبه وحدة الوجود بين الانسان والطيور والنباتات والحيوانات ، اضافة الى عناصر الطبيعة الأخرى .

تحضر الطيور في هذه الرواية على أشكال متتابعة وتساهم بدورها في تشكيل الفضاء الخاص بعالمها ؛ تحضر في هذه الرواية طيور الهدهد ، والسمان ، والبلبل والقطا والقمري والباز والأخضر والأبهق والأزرق والراهب ، وأبو دينار وغيرها من الطيور المعروفة أو غير المعروفة ، وبعضها يقيم علاقات مع البشر أو يقيم البشر علاقات معه .

فوالد « التنيسي » آمر القافلة التي خرج معها « أحمد بن عبد الله مثلا » « انفرد بعلم نادر أخذه أبا عن جد ، اعتبر الحجة والمرجع فيه ، وقيل أنه لايوجد مثيل له في ديار الاسلام ، وتردد أن ثمة شخصا واحدا ليس غير علم ببعض ما عنده ، لكنه مقيم في بلاد الأفرنج ، بجزيرة قبرص ، كان الوالد الكريم عالما بالطيور المهاجرة ، التي يبدأ قدومها الى بر مصر مع حلول الخريف ، أرض الجزيرة أول ما تلامس هذه الطيور بعد رحلة شاسعة المدى عبر البراري والبحار ، كان يمكنه تحديد اللحظة التي سيحط فيها أول الطير ، الأسراب تتقدمها فرادى ، لم يخب توقعه قط ، يعرف مواعيد كل منها » (٢٦) .

لم يكن والد « التنيسي » يعرف أنواع الطيور ومواعيد قدومها ورحيلها فقط ، بل كان يعرف حالاتها المزاجية والانفعالية ، ونظام

حياتها ، وتشكيلات طيرانها ، وطبقات أصواتها وأغانيها ، ومن بين هذه الطيور تعلق بطائر خاص عندما يحين زمان وصـــوله تدب في أوصاله الحيوية والفرح ، طيور صغيرة الحجـــم زرقاء الريش جميلة المنظـر ، تستخدم في تحسين العلاقات بين الدول ، لكنها تموت اذا وضعت في قفص ، أو اذا لم تستطع الطيران في خط مستقيم ، وكأنه طائـر الحرية الذي لايقبل القيود أو الخيـانة أو المســاومة . كان والد « التنيس » عارفا بمنطق الطير وأقاليمه وكأنه « فريد الدين العطار » أو كأنه النبي سليمان ، لكن اغرب ما تردد عنه هــو زواجـــه من الطيور ذات الملامح الآدمية وهو « كلام عجيب ، لم ينفه الواحد ولم يؤكده » وقد جلبت عليه هذه المعرفة وهذه الحكايات غضب الولاة وأجبر على مفارقة « تنيس » التي لم يخرج منها قط » (٣١) ثم أن هذا الأب قد حزن بعد ذلك ، ومات فجـأة ، فوق ســطح البيت ، وبعد ذلك توقفت الطيور عن الحط في الجزيرة بعد رحيله ، ثم ضاقت الجزيرة على من فيها فرحلوا عنها على أمل أن يلتقوا مرة أخرى بعد سبع سنوات .

الطيور هي رمز للحرية والحركة الطليقة وللانطـــلاق في الزمان والمكان وهي ترتبط بالشمس والفصول والحياة والموت والخلود والطموح والابداع ، وهي أيضا رمز للروح ، ففي بعض الأســـاطير والرســـوم الفرعونية تشاهد الطيور (الكا) التي ترمز الى الروح وهي تخرج من أفواه الموتى (Cooper, 1978) .

عندما يصل « أحمد بن عبد الله » الى الاقليم يحدثه قيم الاقليم عن ان « بناء » من مصر جاء الى الاقليم وبنى مالايمكن رؤيتـــه في أي مكان آخر ، وعند وصوله الى الاقليم « ظللته أسراب من طيـــور القطا والمازور البحري نادرة الوجود ، والنقاد ، والهدهد ، والهزاز وأنـــواع شـــتى يستحيل اجتماعها في وقت واحد ، فما البال عندما تتقارب في سرب ؟ يتبادل بعضها الحط على كتفه ، والالتصاق بوجنته ، والهمس في أذنيه ، وتنقيه شـــعره مما علق به من شـــوائب الطريق » (١٥٤) كانت هذه الطيور وكأنها تحتفي به تكريمـــا الذكرى والده « المصري حافظ الطير » الذي أقام له القوم في الاقليم ضريحا رمزيا اعترافا به وتكريما له . انها فكرة العود الأبدي والتكرار ، والزمن الدائري ، والتناسخ ، والحلول ، والخلود ، وكلها مكونات مميزة لهذا العالم الأسطوري .

تحضر الطيور بتشكيلاتها وألوانها في مواضـــع عديدة من « هاتف المغيب » وتساهم مع غيرها من الموتيفات في بنـــاء الأســـطورية الخاصة بعالم هذه الرواية .

اضافة الى الطيور فاننا نرى فى هذه الرواية العديد من النباتات والأشجار والزهور ، نرى زهر « البلسان » السحرى « الذى اختفى من العالم كله » ولم يعد باقيا منه الا اثنتـــا عشرة شجرة يتم اســتخلاص زيوتها فى ليلة اكتمال القمر ، ويختص بذلك خمس فتيـــات عذراوات لم يمسسهن رجل ، ولم ينكشفن قط على ذكر ، ولو جـــرى عكس ذلك تجف الشـجرة وتذبل ويستحيل اســـتعادتها لنضرتهـــا » (٢٤) . زيت البلبسان ثمين نادر يحفظ فى خزائن السلطان ويهـــدى منه ملوك الارض ويخطب ودهم ، زهر البلسـان يطيل العمر ، ويجـــدد القوى ، ويرتبط بالطقوس والنبوءات والأحلام والخلود .

اضافة الى زهر البلسان الموجودة فى جزيرة « تنيس » هناك أيضا تلك الشجرة الهائلة الموجودة فى مدينة « بلخ » وهى شجرة « قديمة ، نادرة ، هائلة الأغصان ، غليظة الجذع جدا ، لابد من أربعين رجلا مفرودى الأيدى ، متشابكى الأصابع ، ليمكن الاحاطة بها دائريا ، ثمارها مختلفة ، كل غصن يظهر نوعا ، منها ما يشبه السمسم ، وآخر فى حجم البطيخ ، ثمة جباب صغار فى حجم اللوبياء ، اذا تناول الانسان واحدة صباح كل يوم على الريق لمدة عامين فلا يمرض أبدا » (٣٤) .

شجرة مدينة « بلخ » تجعل العاقر تحمل بالذكور والمسافر يعود الى وطنه وأهله ، وثمارها شفافة لا ترى ، ومن ثم فهى شجرة أقرب الى عالم الحلم منها الى عالم الواقع ، مثلها فى ذلك مثل زهر البلسان .

تحضر فى الرواية أشجار النخيل والتين والزيتون والتوت والنبق والكتان والنعناع ، القنب الهندى ، والريحان الفارسى ، وشقائق النعمان وغيرها من الزهور والنباتات والأشجار ، تحضر فى صـفاتها الغريبة ، وخصائصها الفريدة ، ورموزها العجيبة ، وعوالمها التى تتجاوزها ما عرفه العالم من صفات وخصائص ورموز للنباتات والأشجار والزهور .

تزخر هذه الرواية بالحيوانات أيضا ، منها على سبيل المثال لا الحصر الجمال والفـيلة ، وذلك الحيوان الغريب الذى « هو وسـط بين الجمل والحصان » (٢٦٢) وتزخر بالأسماك كما يرد ذكر الزواحف والحيوانات الأليفة المتوحشـة ، والبشر الذين يشبهون الحيوانات والحيوانات التى تشبه البشر . وفى القصر ــ فى المملكة ــ كانت هناك الأسود والفهود والدببة والذراف والغزلان والأفيال ، وكل هذه الكائنات تساهم ، مع ما سبق ذكره من البشر والطيور والنباتات فى تكوين المفردات الأسطورية الخاصة المميزة لعالم هذه الرواية .

... لا يتحرك البشر والحيوانات والطيور والزواحف ، ولا توجد النباتات والكائنات الأسطورية المختلفة فى هاتف المغيب فى الفراغ ، بل يوجدون فى أماكن مختلفة هى أقرب الى ما يسميه ميكيل وحسنى زينة بجغرافيا الوهم » . . فى هذه الرواية نجد القاهرة وجزيرة « تنيس » والصحراء والفسطاط والواحة والمدن المعلقة وعين « عذارى » والمملكة أو الاقليم وجزيرة « تنيس » والمقهى والبيوت والقصور والمقاهى وغيرها من الأماكن ذات الملامح الخاصة لكنها الموضوعة فى نفس الوقت على حدود المكان وعند أطراف الزمان .

. . . نصوص جغرافيا الوهم هى مجموعة من الكتابات التى ينطبق عليها ـ كما يشير حسنى زينة ـ معيار أو أكثر من المعايير التالية : . . .

١ ـ احتواء النص على موضع لا وجود له أصلا .

٢ ـ احتواء النص على رؤية وهمية لموضع موجود فعلا .

٣ ـ احتواء النص على أحداث وهمية فى موضع موجود فعلا (زينة ، ص ١٤) » .

وبالطبع ليس هناك ما يمنع أن نضيف الى ما سبق عنصرا رابعا من عناصر جغرافيا الوهم وهو أن يحتوى النص على رؤية وهمية لموضع لا وجود له أصلا » . على كل حال ، فان مقاربة نص هاتف المغيب تكشف لنا عن وجود رؤية وهمية لأماكن غير موجودة (الواحة والاقليم أو المملكة مثلا) أو رؤية وهمية لأماكن كانت موجودة ولم تعد موجودة (جزيرة تنيس مثلا) أكثر مما تكشف لنا عن احتواء النص على رؤية وهمية لأماكن موجودة فعلا (القاهرة وبلاد الغرب أو المغرب مثلا) فالأماكن الموجودة او التى تكاد تكون موجودة يراها الكاتب من خلال عين هى أقرب ما تكون الى العين الواعية المدركة الراصدة المدققة ، بينما الأماكن غير الموجودة أو التى كانت موجودة يراها الكاتب من خلال عين الوهم وعين الخيال وعين التصور . ومن الامتزاج بين هاتين العينين : عين الواقع وعين الوهم أو الخيال ، ينشأ عالم هذه الرواية ويتشكل .

. . . جغرافيا الوهم « العربية » تتميز كما يشير حسنى زينة بعناية بالأماكن الوهمية المتعلقة بالمياه العذبة (ص ١١) . . قبل أن يصل « أحمد ابن

عبد الله » الى الواحة كان قد عرف ورأى قصصا كثيرة عن الماء ودوره الكبير في حياة الناس : عرف قصصا كثيرة عن البحر « هذا اليم تنتظره الأراضى العطشى الشبقة ، لكنه أغلق بيوتا كانت عامرة ، عندما يقلب قارب صغير ويحمل عائلة بأكملها ، وما يأخذه النهر لا يرده » (٣٦) ومن خلال الخضرمى عرف علامات « الجدب والنماء ، وغور مياه الأرض وكيفية الاستدلال على شحه أو غزارته » (٣٧) كذلك فان الحضرمى « دله على علامات السحاب الممطر ، والغيوم المخلفة ، والبروق الصادقة التى يعقبها مطر » (٣٨) ، من أعجب ما رآه « أحمد بن عبد الله » في رحلته تلك العين العذبة الباردة التى تجاورها عين ماء أخرى حمئة ساخنة ، وأيضا تلك الحكاية عن الرجل الذى جاء هاربا من الوادى وطلب منه أهالى الواحات ألا يستحم في العين الحارة ثم أنه تجرأ مرة واستحم فيها فمات ثم أصبح اختفاؤه مرتبطا بالجنس لدى نساء الواحة وأيضا حكاية الرجل الذى توفت زوجته في الصحراء وتركت وليدا صغيرا فأرسل الله الحليب الصافى الى صدره فأرضع ابنه ، وحكايات وأحداث كثيرة ترتبط بالماء فى حالات تدفقه وانهماره أو فى حالات جفافه ونضوبه ، وهكذا فان هذه الرواية هى ذات رؤية مائية تتحرك ما بين الماء والصحراء أو بين الخصوبة والجفاف .

فى الواحة ارتبطت « عين عذارى » بالحب والميلاد والتكاثر والاستمرار ، وبجوارها قابل « جمال بن عبد الله » امرأته ، وعلى ضفافها حملت ابنه الذى لم يره : « البداية والنهاية مرتبطان بعذارى ، على ضفتيها يتم العرض ، فاذا طقت الشرارة واتقدت الجمرة ، يبدأ وقوف كل منهما على خبايا الآخر ، هنا قرب الماء أصل كل حى ومنشأ الواحة . (٩٥)

... الماء هو مصدر كل امكانيات الوجود ، وهو السائل المرتبط بكل أشكال التحقق كما كان « أفلاطون » يقول : وهو يرتبط رمزيا بالأم العظيمة أو الأم الخالدة ، رمز الكلية والاكتمال والصورة الأولية الخاصة بالحياة عند يونج ، وهى صورة ترتبط بتحقيق الذات والمحافظة على هذه الذات وهى كذلك صورة ترتبط بالتوالد والتكاثر والحب ، لكنها ترتبط أيضا بالموت والدمار ، فمن الماء يمكن أن تخرج أيضا الحرارة والبرق والكهرباء . يرتبط الماء في جوهره اذن بالحياة والخصوبة والتجدد وبالتدفق المستمر للوعى واللا وعى : للظاهر (سطح الماء) وللباطن (أعماقه) والانغماس فى الماء قد يرمز الى البحث عن سر الحياة أو الوجود والى ما يحيط بهذا الوجود من أسرار غامضة .

فى مقابل الواحة « وعين عذارى » هناك الفسطاط الذي هو عالم غامض حلمى سحرى يدرك بالصوت أكثر مما يدرك بالصورة ، فكان أقرب الى الثكنة العسكرية التي لا تكف أبدا عن الحركة وعن الاستعداد لحروب ولغزوات لا تحدث . وعلى الرغم من وقوع الفسطاط ضمن دائرة البصر بالنسبة لأهالى الواحة فانهم يتحاشون ذكره أو النظر اليه ، فهو موجود بداخلهم أكثر مما هو موجود بخارجهم ، هو يشبه ذلك العدو الوهمى الذى تخيله بوتزاتى فى روايته الشهيرة « صحراء التتار » . بالتدريج أصبح الفسطاط جزءا أساسيا من حياة سكان الواحة « أى تغيير فيه ينعكس بالخوف أو التوق أو الدهشة أو الهلع » (٨٩) . مواعيد طعام سكان الفسطاط أصبحت معروفة بالنسبة لسكان الواحة ، ورتب سكان الواحة مواعيد طعامهم بما يتفق مع مواعيد طعام جنود الفسطاط ، كل ما يحدث في الفسطاط من حركة أو ما يصدر منه من صوت أو ضوء كان ينعكس بشكل أو بآخر في سلوك وأفكار ومشاعر سكان الواحة ، هو مكان ارتبط بالخوف والمجهول والغامض وغير المدرك والموشك على المداهمة ، ومن ثم فهو أقرب الى عالم الوهم منه الى عام الواقع ، الى عالم الحلم منه الى عالم الادراك أو المعاينة .

يتصل بخغرافيا الوهم بدرجة كبيرة تلك المدينة المعلقة التى شيدها البناء المصرى « ابن حافظ الطير » اذ شيد مدينة جميلة ، صغيرة ، معلقة فى الفراغ ، وفى الوقت عينه فوق الأرض ، والبحر ، فى كل الجهات ، مدينة فريدة لا مثيل لها ، تبدو لكل شخص فى أى وقت ، سواء كان فى الصحراء المقفرة ، أو البقاع العامرة ، فى البحار والأنهار ، فى أى مكان ، أى جهة ، أينما وليت الوجهة يمكن استحضارها ثم دخولها والاقامة . لكن .. هذا غير متاح لأى شخص ، انما لابد من توافر درجة معينة من المعرفة والالمام بأجناس الطيور .. ليس العلم المجرد ولكن المقصود هو الاحساس بها وادراك كوامنها » (١٥٦) . هذه مدينة أقرب الى الحلم والأسطورة « الى عالم المتصوفة وعباقرة الخيال ، هى مدينة تكاد تكون موجودة داخل الانسان ، أكثر من كونها موجودة خارجه ». هى مدينة العلم الفهم الكلى ، المدينة التى سافرت اليها طيور فريد الدين والعطار والحكماء ، مدينة الله التى سعى اليها أغلب المتصوفة .

تمت أحداث كثيرة فى هذه الرواية فى الصحراء ، بل ان الكثير من الأماكن التى تزخر بها الرواية هى أماكن صحراوية فى المقام الأول ، ومن هذه الأماكن على سبيل المثال لا الحصر : الواحة ، الفسطاط ، الاقليم . الصحراء هى المكان الذى يتم من خلاله الرحيل ، لكنها أيضا مكان الاكتمال والهدوء . هى المكان المقابل أو النقيض للماء - هى مكان صراع الحياة

والموت ، هى مكان يحدث فيه أحيانا الاتحاد بين العزامة والقوة والخصوبة الجسدية وبين الفساد الأخلاقى ، لكنه مكان يحدث فيه أيضا التطهر والوحى . الصحراء ترتبط بالتراب والرمال والموت ، هذا الموت قد يكون موتا معنويا أكثر منه موتا ماديا ، قد يكون موتا لطغيان الشهوات ومن ثم حضوراً للوعى ، موتا للجهل ، ومن ثم حضوراً للعلم والمعرفة ، موتا للانشغال بالصغائر ، ومن ثم مزيدا من الاهتمام بالقضايا الكلية ، موتا للانشغال بالذات وانبعاثا للاهتمام بالآخر ، بالمجموع .

نعتقد أن رحلة « أحمد بن عبد الله » من القاهرة ، عبر الصحراء ، مرورا بالواحة والفسطاط والاقليم ، وحتى بلاد الغرب أو المغرب ، كانت رحلة لاكتشاف الذات ، رحلة ترمز الى عبوره لبحر الحياة ، وتغلبه على الصعوبات والمشكلات التى كانت تعوق اكتماله تمنع فهمه الكلى للوجود وللحياة ، رحلة عبر فيها من النقص الى الاكتمال ، ومن الجهل الى المعرفة، ومن ثم تحولت هذه الذات الى ذات تتحرك فى فضاء الحرية بعد أن كانت ذاتا منغلقة فى اطار الضرورة : لقد عرف « أحمد بن عبد الله » ، ومن خلاله عرف «جمال بن عبد الله » ومن خلاله عرف « جمال الغيطانى » ، ومن خلاله عرفنا أن الفروق والحواجز الموضوعية بين الشرق العربى والمغربى العربى هى فروق مصطنعة وهمية ، وأن الوحدة العربية هى الحل المثالى والضرورى لكل ما يعانيه العرب الآن من مشكلات وانهيارات وتخلف ، لقد عرفوا وعرفنا أن تاريخنا وجغرافيتنا تزخران بالعديد من البدائع والجواهر ، وأن كل ما نحتاجه هو أن نرفع الغطاء ونكشف الستار عن هذا الدر المكنون فى تراثنا الذى يمكن أن يغيب اذا تغافلنا عنه أو نسيناه ، وهذا العمل الابداعى بمثابة « الهاتف » الذى ينبهنا ويوجهنا نحو الكشف عن هذه الكنوز وابرازها قبل أن تسقط فى أعماق « المغيب » ومن ثم فهو بقدر ما يؤكد وحدة الوجود بمعناها الصوفى ، فهو يشير أيضا ، وبطريقة فنية ، الى وحدة سكان هذه المنطقة من العالم ، أو الى ضرورة هذه الوحدة رغم كل شىء .

ارقــام سحريــة :

تلعب الأرقام فى هذه الرواية دور التعويذة أو الطلسم ، أو البعد السحرى الذى تتحرك من خلاله وحوله الأحداث . ومن بين الأرقام الكثيرة التى تزخر بها الرواية سنكتفى بالحديث عن الرقم ٧ والرقم ٤٠ .

يحضر الرقم ٧ فى هذه الرواية فى مواضع عديدة ، فهو يشير فى بداية الرواية الى الأخوة السبعة الذين بنوا سفينة عظيمة ثم اختفوا وصار غيابهم مثلا ، كما أن « أحمد بن عبد الله » عندما يصل الى بلاد

المغرب كان يحمل معه سبعة كتب عتيقة . كما أنه بعد أن وصل ظل مجتمعا مع « الشيخ الأكبرى » لمدة « سبعة أيام » ، والاخوة سكان جزيرة « تنيس » عندما ضاقت عليهم الجزيرة خرجوا منها واتفقوا على أن يلتقوا فيها بعد سبع سنوات . وكان الحضرموتى يرتدى خاتما يقوم بتأمين القافلة فكان « لا يقترب منها عقرب لمسافة أميال سبعة من النواحى كافة » (٤٢) . وسكان الواحة « لم يستقبلوا ضيفا منذ سبعة أجيال » (٥٩) وذلك قبل أن يصل اليهم « أحمد بن عبد الله » . والتقاليد التى توارثها القوم في الواحة « لم يطبقوها منذ سبعة أجيال » منذ نزول آخر غريب على الواحة (٦٢) ولا يتأخر ميلاد أى طفل بعد وفاة أحد سكان الواحة أكثر من أسبوع ، والطفلة الجميلة التي ماتت في الواحة وأطلق عليها والدها اسم « ابنة الموت » ماتت وهى فى السابعة من عمرها . ومجلس كبير الواحة يحضره « سبعة من عقلاء القوم » (٨٠) وبعد الشهر السابع من حمل زوجته يجيء النداء « لأحمد بن عبد الله » بأن يرحل . و« جمال ابن عبد الله » يضاجع المرأة الهندية « سبع مرات » وكان فى استقبال « أحمد بن عبد الله » عند وصوله الى المملكة سبعة رجال وسبعة نساء . وكان الاقليم « يحوى سبع مقاطعات ، وسبعين مدينة ، وسبعمائة محلة » ، وثماني واحات » (١٣٣) كما أنه يصل الى عاصمة الاقليم بعد أسبوع ، ومركز المدينة يسمى « ميدان البرارى السبعة » (٢٠٥) وكان من يسمح لهم بركوب هودج الأماني مع « أحمد بن عبد الله » بعد أن تولى حكم المملكة « يرشهم الخدام بالعطور السبعة الشافية » (٢٦) وكانت في القصر غرفة تسمى « المرايا السبع » (٢٣٤) . وسبعة من أركان الدولة ولدوا اناثا ثم تحولوا الى ذكور . وهناك في القصر درجات سبع مؤدية لى الشرفة الدائرية حيث لا يسمح بالوقوف الا للحاكم المطلق . وهكذا ، فاننا نجد أن هذا الرقم يتكرر كثيرا ، وما ذكرناه هو بعض تكرارات هذا الرقم فى الرواية وليس كلها ، فما مغزى هذا الرقم ؟

رمزيا وميثولوجيا يتكرر هذا الرقم فى أساطير عديد من الشعوب وكان العرب يسمون قديما « بالسباعيين » كذلك يشير هذا الرقم الى أيام الأسبوع السبعة والى السماوات السبع ، والأراضى السبعة ، وحالات القمر السبعة ، وألوان الطيف ، والسلم الموسيقى السباعى والقراءات السبع للقرآن الكريم ومراحل التصوف السبع ، المؤدية الى التنوير والاشراق ، وهى المراحل التي كانت رموزا شائعة فى الفكر العرفانى والغنوصى والكيميائى القديم ، وهو رقم يشير أيضا الى فكرة الأئمة السبعة فى التراث الاسماعيلى الشيعى ، والى الخطوات السبع التى كانت على العارف أن يخطوها بنفسه حتى يصل الى هدفه ، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة ، وتحدث أبو نصر السراج فى كتابه « اللمع »

عن المقامات السبع (التوبة ـ الورع ـ الزهد التام ـ الفقر ـ الصبر على المكاره والبلايا ـ التوكل ـ الرضا) ويشير هذا الرقم أيضا الى الأودية السبعة التى تسلكها الطيور فى طريقها الى « السيموغ » حتى تمثل فى حضرته وتتحد به فى وحدة شهودية ، وهى أدوية الطب لا العشق / المعرفة / الاستغناء / التوحيد / الحيرة /. ثم الفقر والفناء وذلك لدى فريد الدين العطار فى « منطق الطير » (5) ٠

انه رمز الاكتمال والدائرة المكتملة والانجاز والمبادرة والتطهر والحكمة ، وهو ايضاً رمز للحركة عبر الزمان والمكان وصولا الى المطلق والكلى ، الى الأمن والاستقرار والراحة وحسن المآل ، وهو ما سعى نحوه « أحمد بن عبد الله »، واليه ارتحل ٠ أما الرقم ٤٠ فهو رقم يرتبط بالأربعين يوما التى ينبغى أن تمضيها المرأة بعد الولادة حتى يمكن لزوجها أن يتصل بها ، ويرتبط أيضا بطقوس جنائزية احتفالية خاصة بشعائر مرور أربعين يوما على وفاة أحد الأشخاص ٠ وهو رقم يرتبط أيضا بسن الأربعين ، عمر النضج والنبوة ، هو رقم ارتبط فى الأساطير بالعواصف والفيضانات وفى الأساطير المصرية القديمة كانت فترة موت وغياب « أوزيريس » هى فترة صوم مقدارها أربعين يوما ٠ وظل « موسى » عليه السلام فوق الجبل أربعين يوما حتى سمع صوت الله ٠

استغرقت رحلة « أحمد بن عبد الله » مع القافلة أربعين يوما وقد قال عنها أنه « ما من مرحلة اكتملت فيها غربته منذ خروجه مثل تلك الأيام الأربعين ، اذ يستعيدها يخشى ، كأن مجرد احتمال عودتها بالخاطر مما يخيفه » (٤٦) ٠ كذلك فانه عندما يصل الى المملكة يظل فى عزلة لمدة أربعين يوما بعدها يبدأ فى ممارسة مهامه كحاكم للمملكة ٠ وأيضا فان « أحمد بن عبد الله » يمشى فى نهاية الرواية وحيدا لمدة أربعين يوما « منقطعا عن الخلق تماما ، بدأ ظهور نخيل ، أشكال غريبة من الصبار ، تغير لون الرمال من صفرة الى حمرة ، أيقن أنه على وشك بلوغ علاقة فارقة خاصة عندما رأى طيورا محمومة » (٢٨٨) ٠

يحضر الرقمان « سبعة » و « أربعين » كرقمين يرمزان الى الحياة والى الموت ، الى الحركة والى السكون ، الى المتعة والى الألم ، الى الشباب والى الشيخوخة ، الى الحلم والى الواقع ، ومن امتزاجهما يتشكل عالم زاخر بالدلالات واحتمالات ٠

« بارودى » صناعة الزعيم :

الباورودي Parody. مصطلح نقدى يشير « المحاكاة التهكميه لنص أدبى أو أثر فنى أو سمات مميزة لشخصية معروفة ، بحيث تراعى

خصائص الاسلوب الأصلى أو مميزات هذه الشخصية ، ويكون ذلك بقصد الاضحاك ، لا لما فيه من تهكم أو سخرية ، وانما لبراعة ما فيه من تقليد » (6)

وهكذا فان هذا المصطلح قد يشير الى المحاكات التهكمية لنص أدبى كأن أقلد أسلوب « شكسبير » أو شخصية دون كيشوت من خلال المبالغة فى اظهار خصائصها بغرض الوصول الى دلالة أكبر من موقف الاضحاك الناتج عن المحاكاة ، أو أن أقوم بمحاكاة تهكمية لشخصية واقعية لا بهدف السخرية منها فى المقام الأول بل بهدف اتخاذ موقف مضاد منها ، ومن كل ما تمثله من تصرفات وأفكار . وقد كان « جمال الغيطانى » هنا كما أشار « صلاح فضل » يعتمد على « المرجعية التاريخية القريبة فى وصف اجراءات تحويل الشخوص الحاكمة الى أساطير متألهة » (7) .

كما ذكرنا فان كاتب هذه الرواية بقدر ما هو مشغول بجغرافيا الوهم بقدر ما هو مشغول بتاريخ الواقع ، ويتجلى انشغاله هذا بتاريخ الواقع على أبرز وجه فى تلك الفصول التى تدور فى المملكة بعد وصول « أحمد بن عبد الله » اليها ، فهذا الانسان الذى لا تربطه أية صلة عضوية أو وظيفية بسكان المملكة يستقبل استقبالا أسطوريا ، ويتم تنصيبه زعيما ، ويفصل الكاتب كثيرا فى تصوير طقوس تكوين الزعيم وصناعته ، وهى طقوس تنجح فى النهاية فى جعله أقرب الى الزعماء الملهمين (أو الكارزما) الذين على شاكلة « نابليون » و « هتلر » و « موسولينى » وهم زعماء بقدر ما أحاط شخصياتهم من سحر وغموض وجاذبية بقدر ما أحاطت نهايتهم من مأساوية وفشل وانهزام ، وهكذا فاننا نجد هذا الزعيم المصنوع يهرب من مملكته أثناء انشغالها الكبير بالاستعداد للحرب وملاقاة الأعداء تحت وطأة هاتف باطنى يدعوه دوما للرحيل .

أصبحت اشاراته محسوبة ، وكلامه بقدر ، وحركاته مبرمجة ، وابتسامته مصنوعة بعملية جراحية بحيث يظل مبتسما طيلة الوقت « ابتسامة فريدة ،تميز رأس البرارى ، ابن الشمس ، صاحب النفخة ، عن سائر الخلق ، سفورها الدائم يكشف العيوب الجوارح يهدىء الخواطر اذا اضطربت ، يحل المشاكل اذا تعثرت ، يثير الأنس والطمأنينة ، بعد ظهورها ، واستتبابها ، يبدأ الرسامون عملهم » (١٦٣) وأيضا « حركة دماغى أبطأ ، لا التفت الا بقدر ، ولا أكثر من التطلع فوقى أو حتى تحتى ، ومعظم الأمر الى الأمام ، وباتجاه نقطة محددة ، حتى قيل أن أعتى الرجال قلبا وأثبتهم فؤادا لا يقدر على مواجهة عينى الا لحيظات ، بعدها لابد أن يطرق » (١٦٦) .

من خلال التركيز على الصوت والنظرة والحركة والابتسامة واشارات الأيدى وأشكال التحية ، ومن خلال طقوس المبايعة والأقوال المأثورة للزعيم وهتاف الجماهير ، وأجهزة آمنة ، والموسيقى النحاسية ، والأغانى الحماسية وديوان الرئاسة ، وغير ذلك من الطقوس تتم صناعة الزعيم وبعد أن كان « أحمد بن عبد الله » يسخر فى داخله ويكاد يقهقه مما يحدث له ، فانه تدريجيا يتقمص الدور ويصبح زعيما نموذجيا من زعماء العالم الثالث العسكريين الذين يتجسسون على شعوبهم ويدخلون حتى الى غرف نوم رعاياهم ، ويهدرون طاقات بلادهم ، ثم يهربون عند أول تحد أو مواجهة خارجية ، انها شخصيات ضعيفة الأنا والانتماء ، ومن ثم تبالغ فى اظهار قوتها الخارجية ، من خلال طقوس ومراسيم وقوانين واحتفالات خارجية مرسومة بدقة مصنوعة بعناية . وعندما يخرج الزعيم عما هو مرسوم له ، عندما يخرج على النص ، تظهر طباعه البدائية ويتجلى جهله .

فى الرواية ادانة واضحة لكل ما هو ضد حرية الانسان ، واستنكار واضح لعمليات القمع والاستبداد والاستهانة بكرامة الشعوب وفيها تذكير بحقوق الأقليات ، وادانة لعمليات التلصص التى يقوم بها البصاصون الذين أدانهم الغيطاني سابقا فى روايته الفذة « الزينى بركات » . فى الرواية تشخيص لحالة الوعى الجمعى الذى يغيب أو يغيب أو يسمح لقلة بتغييبه ، فيفقد حقوقه ، ويفقد مبررات وجوده وفيها رصد لهذا التاريخ المستمر من الظلم والقمع والاستبداد فى المشرق والمغرب وفيها دعوة واضحة الى الديمقراطية والحرية . ومن خلال رصد الجانب السلبى المظلم للمكان (الظلم والاستبداد والتخلف) والدعوة الى انبعاث الجانب الايجابى المضىء (العدل والحرية والديمقراطية) . يتشكل تاريخ المكان الذى رصدته هذه الرواية والذى حلمت به أيضا .

ملاحظات ختامية :

حاولنا فى هذه الدراسة أن نرصد بعض الملامح المميزة لرواية هاتف المغيب (8) للروائى العربى من مصر « جمال الغيطانى » وتظل الجوانب التى أشرنا اليها فى هذه الدراسة تحتاج الى المزيد من البحث والدراسة (9) كما أن هناك بعض الأبعاد الأخرى التى مازالت تحتاج الى الاستكشاف والاستقصاء ونذكر منها :

١ ـ التناسخ والتحولات :

فالشخصيات التى تختفى فى بعض مواضع الرواية تعاود الظهور فى مواضع أخرى ، فمثلا شخصية « قصاص الأثر » كلما اختفت من مكان ، أو من عصر ، عاودت الظهور فى مكان آخر ، وفى عصر آخر ، كما أن والد

« التنيسى » واخوته الذين اختفوا يعاودون الظهور فى أماكن أخرى تخلد ذكراهم ، من يختفى فى الشرق يظهر فى الغرب ، ومن يغيب فى الغرب يظهر فى الشرق ، ويرى « جمال بن عبد الله » فى « أحمد بن عبد الله » صورته الأخرى الغائبة ، توأم روحه ومثال عقله ووجدانه (زمنه المصرى فى مقابل زمنه المغربى) ٠

وهكذا فانه لا شيء يفنى ، وتضم وحدة الوجود الشرق والغرب فى اتحاد أبدى لا ينفصم رغم مظاهر الغياب الظاهرة ٠ وفى الرواية ايحاء بأن هذه الذات الكلية المنشطرة متعددة الأشلاء تحتاج الى المزيد من الجهود والبحث من أجل تجميع هذه الأجزاء المتفرقة وتوحيدها مرة أخرى ٠

٢ ــ الأحلام والرؤى :

تلعب الأحلام والرؤى دورا كبيرا فى تشكيل عوالم هذه الرواية ففى مثل هذه اللحظات كان يجيء الهاتف « أرحل » وهى لحظات أو « لحيظات » وصفها الكاتب بأنها « يصعب تحديدها ، اذ تتحول الأفكار الى صور لا رابط بينها ، تبدو متسقة فى البداية لكنها سرعان ما يفلت عقالها ، تتضاءل ، تتحول الى مساحات معتمة ، متصلة ، تتخللها رؤى تتلاشى مع اليقظة » (٤٩) ٠

ويصف « أحمد بن عبد الله » تلك الليلة القديمة التى جاءه فيها أول هاتف بأنها ليلة أصابه فيها الأرق ثم جاءه الهاتف « عندما بدأ خوض المسافة الفاصلة بين أفول اليقظة والايغال فى النوم ، اذ تتميع الجمادات وتتداخل الأوقات ، تتوالى الصور المبهمة ، يمتزج الحنين بالتوقع بالأمل فى الآتى ، باستنفار العزم وعقد النية ، وبزوغ ندم على ذنب مجهول بدر منه يوما » (١٣) ٠

هكذا كان الهاتف يأتيه دوما بين اليقظة والنوم ، قبل الايغال فى النوم ، أو بين النوم واليقظة ، بعد عبور مرحلة النوم ، وعند مشارف مرحلة اليقظة ، جاءه الهاتف فى البداية فى مطلع شبابه فارتحل ثم جاءه عندما صادق « الحضرمى » وتعلم منه وكاد أن يتوحد معه فارتحل ، ثم جاءه عندما أوشكت امرأته على الولادة فى الواحة ؛ ثم عندما كانت مملكته تستعد للحروب فى المملكة ، وفى كل مرة جاءه الهاتف فيها ما بين اليقظة والنوم ، كان يصحو ويرتحل ، ويترك شيئا عزيزا عليه قريبا من قلبه ، ترك القاهرة فى المرة الأولى ، وفى المرة الثانية ترك الحضرمى ، وفى المرة الثالثة ترك زوجته وابنه ، وفى المرة الرابعة ترك ملكه وسلطانه ، وهكذا !

وفى الرواية مشاهد أحلام كثيرة وإشارات كثيرة لأحلام الطيران فى الهواء ، أو السباحة تحت الماء ، اضافة الى أحلام التذكر للطفولة وللقاهرة ومقاهيها وشوارعها ، وكلها تشى برغبة عميقة استولت على عقل ووجدان « أحمد بن عبد الله » ودفعته دوما الى تجاوز الممكن ومقاربة المستحيل .

٣ ـ اللاوعى الجمعى السـلبى :

فى فصل « العكاكزة » يصف « أحمد بن عبد الله » ما رآه من حالات اضطراب الوعى وفقدان الارادة لدى هؤلاء النـاس الذين انفصلوا عن العالم فجلسوا يأكلون ويشربون ويتساندون ويرقصون وينغمسون فى الملذات وكلهم كانوا « اما يمسكون أو يستندون أو يضعون الى جوارهم تلك العكاكيز الخشبية ، مع أنهم صحيحو النية ، خطوهم سليم » (٢٧٣) . فى هذا المجتمع اكتسب الرجال ليونة النساء ، واكتسبت النساء خشونة الرجال ، هو ليس تحولا عضويا كما كان الحال فى المملكة ، بل تحـول بالخصال والخصائص ، انعكست الأدوار وانقلبت المعايير ، الرجال لم يعودوا يشعـرون بأية نخوة أو شهامة أو غيرة على زوجـاتهم أو بنـاتهم أو أخواتهم ، والشرطى أصبح هو السارق ، والطبيب أصبح يقتل المريض بدلا من أن يشفيه ، وقام الحيوان بدور الانسان ، والانسان بدور الحيوان ، لم يعد هناك قانون ، ولا ميثاق أخلاقى ولا ضوابط ولا معايير ، ومن ثم يرحل « أحمد بن عبد الله » سريعـا عن هذا المكان ، يرحل دون هاتف باطنى ، يرحل اختياريا فى مقابل مرات رحيله الأخرى التى كانت كلها اجبارية وذلك لأنها كانت رحيلا عن أماكن يحبها أو أشخاص يعشقهم .

٤ ـ علاقة الزمان بالمكان :

انشغل « الغيطانى » فى هذه الرواية كثيرا بعلاقة الزمان بالمكان ، ففى الرواية مقاطع عديدة تركز على رصد حالات اضطراب الوعى بالزمن وتأثير ذلك على مسار الأحداث وعلى انفعالات الشخصيات وأفكارها ، هذا الوعى المضطرب أو المتغير بالزمن ينعكس بالضرورة على ادراك المـرء للمكان . يقول « أحمد بن عبد الله » « من رحيلى الطويل أيقنت أن العمارات والخطط ليست ما تبدو ، لكنها ما تحوى وتخفى أيضا ، ما جرى فيها عبر أزمنة مندثرة مولية ، طاوية لكل شىء ، صغر أو عظم ، ليست القاهرة ما تلوح للعابر ، أو المقيم الغافل ، انما ما جرى لها وفيها ، وعند الانسان الفـرد ربما لا يكتمل المكان الا برحيله الى موضـع آخر فيرى الأول على البعد » (٢٥٧) . ويقول « جمال بن عبد الله » الفناء الذى كان يبدو رحبا نسيما أقطعة جريا أقبل أن تحل بى المحنة التى أقعدتنى ، هذا الفناء ضاق على مداه ، الغرفة الداخليـة التى ولدت بها لم تعد تعنى شيئا ، أدخلها

كثيرا فلا أذكر ذلك ، واذا خطر لى فكأنما يمت الى شخص آخر ، كأننى اطالع تاريخاً قديما يخص غيرى ، مع غياب أحباب وتلاشى عادات تبدلت الجدران مع أنها لم تهدم وتغيرت الأبواب مع أنها لم تخلع ، وتباعدت أو تدانت الغرف مع أنها لم تتحول • لكن •• ثمة ما يستعصى على الرصد• ما لا يمكن أن أعبرعنه بكلمات يؤكد أن المكان ينتقل فى ثباته وان لزمته ، يرحل عنك وترحل عنه وان أقمت فيه عمرك» (٢٤٠ ــ ٢٤١) •

ان المكان رغم ثباته الخارجى يتغير فى داخل الانسان بسبب مرور الوقت وبسبب خبرات المعاناة والألم ، فعندما يختلف الزمن أو يضطرب أولا يكون كما نهوى ، عندما لا يكون زماننا ليس كما نهوى ونتمنى يختلف مكاننا ويضطرب ويضيق ويحاصر الوعى ويخنقه أيضا ، ومن ثم يلجأ الانسان الى الخيال لايقاف اضطراب الزمان ولتحريك حدود المكان وتوسيعها ، ومن ثم تظهر الأزمنة الدائرية التى تحاول أن تهرب من الفناء وتلامس الخلود ، وتظهر جغرافيا الوهم التى تحاول أن تضيف الى المكان الموجود الضيق أماكن جديدة مليئة بالأخيلة والتهويمات • لكنها أخيلة وتهويمات دائما ما تعود بنا الى الواقع ، بكل ما يشتمل عليه هذا الواقع من جغرافيا وكل ما مر عليه من تاريخ •

(١) صلاح فضل : قراءة نقدية في كتاب « هاتف » المغيب (رواية من تأليف جمال الغيطاني) ، العربي (الكويتية) ، اكتوبر ١٩٩٢ م ٠

(٢) حسني زينة : جغرافيا الوهم ، لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٨٩ م ٠

(٣) Ad de vries. Dictionary of Sympols and Imageny : Amesterdam : North-Holland Publishing Company. 1984.

(٤) Cioper, J. C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. London : Thames and Hudson, 1978.

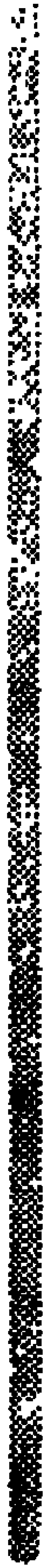
(٥) لمزيد من التفاصيل حول الدلالات الرمزية لهذا الرقم في التراث العـربي والاسلامي والعالمي بشكل عام راجع دراستنا : الحـلم والكيمياء والكتابة ٠ قراءة في ديوان « أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت » للشاعر محمد عفيفي مطر : مجلة فصول ، ١٩٨٧ م المجلد السابع ، العددان الاول والثاني ، ١٦٠ ـ ١٩١ ٠

(٦) مجدي وهبة ٠ معجم مصطلحات الادب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ م ٠

(٧) صلاح فضل ، دراسة سبق ذكرها ٠

(٨) جمال الغيطاني ٠ هاتف المغيب ٠ القاهرة : دار الهلال ، روايات الهلال ، العدد ٥٢١ ، مايو ١٩٩٢ م ٠

(٩) رغم اعجابي الخاص بهذه الرواية فانه أجد لزاما على أن اشير الى وجود استطرادات كثيرة في بعض المواضع ، كما أن بعض الفصول تبدو وكأنها قد خرجت من تحت السيطرة المحكمة للروائي على العمل وهي السيطرة التي بدت واضحة في معظم فصول الرواية ٠ وتحديدا فانني أعتقد أن الفصلين الموضـوعين تحت عنواني « ذكر الفسطاط » « وصف الفسطاط » ص ٧٩ ـ ٩١ كان يمكن تكثيفهما ووضعهما في فصل واحد دون أن يتأثر العمل كثيرا ٠



تحولات الحلم في
«مدينة الموت الجميل»
ل «سعيد الكفراوي»

● الحـلم :

« مثلما ينتج النبات زهرته ، هكذا تخلق النفس رموزها » .
« يونج »

الأحلام والأساطير هي وسائط أساسية للاستبصارات الحدسية الخاصة بالطبيعة الكلية للوجود الانساني (١) ، وقد نظر « جيراردى نيرفال » الى الأحلام على أنها « حياة ثانية » تكشف مجموعة الصور المختلطة فيها عن شيء ما من الأسرار التى يحاول الحلم أن يصل اليها (٢) أما « جاستون باشلار » فقد اعتبر حاجة الانسان الى الأحلام مثل حاجته الى الأوكسجين (٣) وعند فرويد و « لاكان » أن الحلم مؤلف من مجموعة رموز ، وهو نوع من سلسلة دالات ، انه لغة لهـا قوانينها وآلياتهـا الخاصـة التى تؤدى مباشرة الى الوظيفـة الرمزية (٤) أما « كارل جوستاف يونج » فقد أوضح أن وظيفة الأحلام العامة هى اعادة اتزاننا السيكولوجى عن طريق انتـاج مادة حلم يعيـد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسى الكلى (٥) .

فى « مدينة الموت الجميل » للقصاص « سعيد الكفراوى » يبدو الحلم خاصية أساسـية من خصائص عالم الكاتب ، ووسـيلة للرؤية والادراك والفهم والتفسير .

فى العديد من قصص المجموعة تتبدى لنا المستويات الثلاثة المعروفة للحلم : حلم اليقظة ، حلم النوم ، حلم التهويم (وهو الحلم الذى يقع ويحدث فى المسافة الفاصلة بين اليقظة والنوم فى مرحلة الخدر) . فى قصة « لابورصبانوفا » يتذكر الراوي بعض أحلامه التى كان يبكى فيها بينما تضمه جدته ويكون جواده الأشهب مكبلا مشـدودا الى الساقية يدور « ويثير فى القلب التراب والأحلام » . وفى عديد من قصص المجموعة يتكرر البكاء فى الحلم ، صـورة الجواد الأشهب المكبل أو الذى يموت وهى صورة رمزية تحيل الى عالم واقعى شديد القسوة والبؤس ينعكس فى الأحلام فى شكل بكاء وصراخ وفزع ليلى ، وكوابيس تجثم وتكتم الأنفاس .

وفي قصة « قمر معلق فوق الماء » وبعد التجربة الوجدانية الفاشلة التي مر بها الصبي في هذه القصة ينام الصبي ويحلم : « نمت وحلمت أني أخلع أسناني وأرى وجهي في المرآة كريها » ٠

« في الحلم تنعكس الأحداث القريبة والبعيدة ، المباشرة وغير المباشرة ، وشكل الانعكاس ليس دائما هو الشكل المراوي ، فالحلم يعبر عن خاصة أساسية تتعلق بالنفس الانسانية التي تكشف باطنها في شكل رموز ، قد تكون صورا خيالية رمزية ، أو خبرات رمزية ، أو ادراكات حدسية تتعلق بالمعنى الرمزي للحياة (٦) ٠ هذه الأشكال الرمزية للحلم تحطم كل قوانين السببية والزمان والمكان والفكر المنطقي ، دون أدنى تدمير لمنطق الحلم الداخلي (٧) ٠ وخلال الحلم تكون المشاعر والأفكار غير المألوفة بالنسبة للحالم في حياة اليقظة أمرا مألوفا تماما ، فالعدوانية الشديدة والتخلات الجنسية الغريبة والأفكار الجديدة المبتكرة واستشراف المستقبل والذكريات المنسية كلها أمور شائعة في الأحلام (٨) ٠

وأعتقد أن الشكل السائد للحلم في « مدينة الموت الجميل » والأكثر أهمية ، هو « حلم التهويم » ، في تلك المنطقة من العقل التي يختلط فيها الوعي باللاوعي ، والادراك بالفانتازيا ، والانتباه بالغيبوبة ، بل ان أحلام اليقظة ، وهي موجودة بكثرة أيضا في المجموعة ، تكتسب قيمتها غالبا من خلال تكثيفها في صورة « أحلام تهويمية » ٠ في قصة « صندوق الدنيا » يمثل سيدنا الخضر الحلم الذي يتوحد به الطفل ويسقط مشاعره ورغباته وطموحاته عليه ، هو بمثابة مثير لعالم خيالي حلمي يطمح الطفل ، ويتوق للتجول فيه انفلاتا وهروبا من واقع يحبط الأمنيات ويقتل التشوفات ، وحين تظهر صورة الخضر يكون الحلم قد وصل الى قمة تألقه وأوج ازدهاره ، فيطلب الطفل من العم أيوب أن يقوم بتثبيت الصورة ، ويتساءل عن صاحبها ، وهل سيجيء أم لا ، وحينما يؤكد له العم أيوب أنه سيجيء ، يكون مشاركا أيضا للطفل في حلمه ٠٠ يتحول الحلم من حلم خاص بالطفل الى حلم خاص بالصغار والكبار ٠ ان الفن هو منهج لخلق حلم جماعي ، بهذا القدر أو ذاك ، حلم يشارك فيه الألوف من الناس ، وكل من هؤلاء يسعى جاهدا ليكون ذلك الحلم خاصا به (٩) ٠ في قصة « الجواد للصبي الجواد للموت » تتفاعل المستويات الحلمية الثلاثة بشكل جيد ، ويتحول المهر الذي « يحدق في الفضاء وغير الغيطان » الى مكون أساسي من حياة الناس ، مثله مثل شروق الشمس ومغيبها ، وعمليات الزرع والحصاد ، ودورات الخصب والفقر

والحكايات والمقابر والأضرحة . يتحول المهر الى شيء رمزي غامض طقسي وأسطوري ، غامض وفعال ، ومليء بالأسرار ، يحلم به الناس في نومهم ، ويحكون عن قدراته الخارقة في قتل الثعابين وحماية الطفل . المهر هنا ليس كائنا حيوانيا عاديا بل مخلوقا أسطوريا يكمن في الوعي الجمعي التراثي الكامن للناس . انهم يبالغون في تزيينه والعناية به ، والاهتمام بحياته ومظهره بما يقارب التقديس ، الحصان في التصوف هو رمز للسفر والتكامل ، يقول ابن سيرين ان الحصان أو الفرس رمز السفر ، والسفر في التراث العربي اغناء الذات وتحقيقها . وقد فهم الصوفيون السفر على أنه هجرة الى الله ، أي كناية عن تجربة التكامل (١٠) وهو أيضا رمز للاخصاب والتناسل والوفرة ، هذا الجواد ، الرمز ، الحلم ، القابل لكل التفسيرات الخيرة والشريرة ، والمفارق لكل هذه التفسيرات ، والمتجاوز لها ، حلم الصبي ، وحلم القرية ، يصاب بتأثير عين حسود شريرة ، ويظل جسده يضمحل ويضمر حتى يموت . الحلم مرة أخرى يموت ويذوب لأنه لم يجد من يحميه .

في قصة « الجمعة اليتيمة » يختلط الحاضر بالغائب بالسجن بالموت بالذكريات بالأساطير بالأحلام بحصار تمثله الجدران وقيود يمثلها الرجل الكريه ، والقطط المتوحشة ، والأنين الذي لا ينقطع طوال الليل . ثمة حلم بالحياة الرحيبة والشمس والحرية ، وثمة قيود مشرعة ، وجدران مطبقة ، وخوف مسيطر ، وذاكرة تتفجر ، وحلم يشع في ضوء الشمس ، بينما روائح الأزمنة القديمة تحملها هبات الهواء الشتوي التي تجيء في شكل موجات ، يهبط قط الممرات الأسود ذو العين الصفراء ساكن الأقبية والسطوح » ويتجول « بعينيه الصفراوين » على « الممر الصخري والأبواب المحنية وفوهات المقابر » . حركة القط رمز السلطة والبطش الغاشم تثير الرعب ، وحركة مزلاج باب السجن تثير الاحساس الحاد بالارهاب الذي يجعل العقل يتجمد في مكمنه ، ومع تزايد هذه الحالة من الخوف الجارف وهيمنتها على كل وجود السجين تبدأ بوابات الذاكرة والحلم في التفتح تدريجيا ، تتفتح ، وتورق زهرات هناك (في الماضي ـ الحرية ـ الحلم والقرية) ، وتبدأ في ارسال أريجها الحلمي الى هنا (الحاضر / السجن / القيود / الخوف) . يتذكر جدته وحكاياتها ، يحلم بالخروج ، بالحرية ، بالذهاب الى حدائق البرتقال والحقول وشواطيء البحار ، (في ظل القيد عادة ما يبدأ خيال الذاكرة في البوح) . في هذه القصة بدأ حلم اليقظة يستعيد الماضي في ضوء الشمس ، الضوء أو النور . و « الحرية) هو الوجه الآخر المقابل للظلمة والاعتام (السجن) . يبدأ فعل الابصار في تلقي الضوء فتتفتح

أمامه مجالات أرحب للرؤية ، الأرحب هنـــا ليست هى الرؤية البصرية الحسية المباشرة ، بل رؤيا الخيال الممتزج بالحلم المتشبث بالذاكرة ، فالذكريات المفقودة مادة خصبة للأحلام ·

ويمتزج خيال التذكر بالحلم فى « الجمعة اليتيمة » فيقول الكاتب فى مقطع من هذه القصة : « أعدو فى أميال الضوء الكاشـــفة عن درة الأماكن التى حرمت من التطلع اليها ·· أجلس فى ســـاحة القـــرية ، أنا والصبية الصغار ، رفقائى ، أستلقى على شاطىء الرمل معرضا جسدى العارى للشعاع الهابط ، اندفع بجسد نشط ملىء بالحياة » · ان الضوء هنا هو وسيلة رمزية لاستثارة الحلم والخيال ، فقد اشتق اسم الخيال (فانتازيا) من النور « فاوس » ولولا النور لما أمكنت رؤية الأشياء (١١) ثمة فيضان فى المشاعر يحدث فى هذه القصة ، وفيض وافر فى أحـــلام اليقظة ، ان السجين هنا يستعيد القرية والمدينـــة والبحـــر فى جرعة تذكرية واحدة · ان الخيال هنا يستعين بالحلم ليضيف عينا ثانيـــة ، ويلقى فى وجدان الراوى بضوء آخر يضاف الى ضوء الشمس الـــذى حرم منه ، والذى يستثير التعرض للقليل منه فى ذهنه هذه الذكريات · ان خيال الذاكرة هنا لا يقتصر على مجرد احضار الماضى ، ولكنـــه يقوم أيضا بمهمة التجميع ، حيث تتكثف أمكنة وأزمنة متباعدة ومنفصلة فى بؤرة تذكرية حلمية واحدة ·

فى قصة « مدينة الموت الجميل » ثمـــة عبور من عالم الواقع الى عالم الحلم يمثله استرجاع الراوى للماضى الذى يتمثل فيه حلمه القديم أو تلك الصورة المحفورة على صخور ذاكرته ، حيث كان يقف بجـــوار السور ينظر الى البحر ، « بينما تتدافع موجـــاته الى الشاطىء فوارة بما تحمله من زبد ، ولم آكن أعيش فصول السنة بتتابع دورات الأيام » · ان صعود الراوى وهبوط السيدة ، وموجات البحر المتلاطمة ، والبيت المنعزل ، والخوف الجارف المهيمن ، وسور المنزل الملون الممطر ، وسقفه الذى يتحدث فى ليالى المطر ، والغرف المعتمة ، والحديقـــة القديمـــة ، وظلال الجدران ، وممرات العشب والروائح والأثاث القديم ، والفئران الهاربة المذعورة ، والتحف ، والتماثيل ، واللوحات القديمـــة المتآكلة والممرات البحرية الملونة بألوان وجوه الموتى ، « والتماثيل الفرعونية » والأيقونات « المطمسة اللمعة » تحت ركام الفوضى ، « والبيانو المغلق الصامت ، وصور العرافات ، وأضرحة الأولياء ، ولوحة (يوم الحساب) « بعنقها وضراوتها » ، والموسيقى الرتيبة المتقطعة النغـــم ، الموحـــدة الايقاع ، وصورة البنت ، والسفينة والنورس ·· كل ذلك يوحى بحالة

من الحلم ، لكنه ليس حلم التوق والامتداد والتوحد والانطلاق والفرح ، بل هو حلم كالكابوس ، حلم يحيط به الفزع ويعانقه الخوف ، ويتسلل الذعر ويتغلغل فى كل جنباته • حالة تتداخل فيهـــا العوالم فلا تبين ملامح الحقيقة من ملامح الكابوس • حين يحرك الراوى اللوحة وينزلهـا تبدو البنت ــ فى اللوحة ــ وكأنها « قد ذعـــرت ، وأن السفينة تمتلىء قلوعها بالرياح ، والنورس يطلق استغاثة » يبدو الواقع لا منطقيا مهوشا خارج الزمن ، كأنه حلم ، لكنه حلم مفزع فيطفىء الراوى المصباح ليهرب من الخوف الخارجى الى خوف داخلى ، أشد وطـأة ومن الضوء المفزع ، الى ظلمة أشد ايلاما ، حين يذهب الراوى الى مكتبه يسـمع طرقات على الباب تثير فى نفسه مزيدا من الفزع ، يحـــاول التشـاغل بالنظر الى اللوحة ، لكن الطرق يستمر ، وحين يفتح الباب يفاجأ بتلك السيدة التى كان يراها ــ ربما فى الحلم ــ تهبط المتحدر ، وتظل تنظر عبر البحـــر « كانت متشحة بالسواد ، وكانت السماء شديدة الحمرة ، وخلال هذا اللون الشفقى الحلمى المفزع تسأله هذه السيدة عن « فيلا النورس ، شارع البحر ، مدينة الموت الجميل » • السيدة التى ظنها وهما أو مفردة من مفردات الذاكرة تنبعث حية أمامه ، واللوحة التى ظنها بنت الماضى الموغل فى القدم تنفك رموزها وتتحول الى اشـــارات وعلامات لمشاهد وأماكن واقعية ، عالم الحلم يتداخل هنا مع عالم الواقع ، والواقع يصير قطعة من الحلم ، ومع اختلاط العالمين يقع الراوى فى براثن الرعب وعدم التحديد ، ويقف عقله على مشارف الجنون •

فى الحلم ــ كما يقول فان ديرليوف ــ يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ، وهو التوتر بين الذات والموضوع ، وتنتظم الأحـــلام بمعزل عن التركيب المنطقى فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنتظم صوره وفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ، وعالم الحلم منفصل عن الحقيقة الواقعية ، فهو أسطورى الطابع يتصف باللازمانية (١٢) • حين تختفى السيدة ، ويظن الراوى أن الكابوس قد اختفى ، وأن الفزع قد فارقه ، وبينما يكون ذهنه شديد الانتباه والتركيز والوعى بالأشياء والحركة ، وهى حالة عادة ما تكون مصاحبة لحالات الخوف الشديد ، فانه يصطدم ثانية باللوحة ، فتتحرك مساحات هائلة من البحر ، وتبحر السفينة الى مكان مجهول ، وتظهر البنت بثوبها الأخضر ، ويطلق طائر النـــورس استغاثته الأخيرة • ثانية يصـــطدم الحلم بالواقع ، والوعى باللاوعى ، والفهم بالتشوش والخلط والارتباك ، ربما بتأثير الوحـــدة والعزلة الموحشة التى كان يعيش فيها ، وربما بتأثير أحلام قديمة انبعثت فى هذا الجو الخاص الذى يثير الحكايات والتهويمات والأحلام ، ويســاعد على

انبعاث الداخل وتموضعه فى الخارج ، فينفلت المخزون الباطن المملوء بالعوالم الحلمية والكابوسية فى شكل هذيانات ، وهلوسات بصرية ، وخداعات ادراكية ٠

ثم يجيء الاختلاط الثالث فى القصة بين العالمين ، عالم الحقيقة وعالم الوهم ، حين يفاجأ الراوى بعنوان اللوحة « مدينة الموت الجميل » محفورا بحروف متآكلة قديمة ، أسفل اللوحة ، فيبحث عن السيدة لكنه دون جدوى ٠ هل اختفى الحلم ؟ ربما ، وربما بدأ الهذيان ٠

فى قصة « الصبى فوق الجسر » تختلط أحلام اليقظة ، بأحلام النوم ، بأحلام التهويم ، فى جو حلمى بين « مساحات هائلة من الشجر فى الليل تكسوها ظلمة كظلمة الآبار المحفورة عند نهايات العالم » ٠ فى هذه القصة ، كثيرا ما كان الصبى يحلم بالطائر ، ويبكى فى الحلم ، لأنه لم يتمكن منه ، وكانت أمه توقظه حين يبكى « وقليلا ما أمسك به فى الحلم لكنه حين اليقظة كان لايجده » ، كان يجد بدلا منه الطائر الميت المعلق فوق الباب والذى اصطاده الجد ، (وحين مات الجد مات الطائر) ٠

فى هذه القصة يختلط عالم الواقع مع عالم حلم النوم واليقظة ، مع عالم حلم التهويم ، يختلط عالم الماضى ممثلا فى الجد والطائر المعلق فوق الباب بعالم الحاضر ممثلا فى الصبى وحلمه بالطائر فى النوم وبحثه عنه فى اليقظة ، حلم الواقع يتجاور مع حلم الخيال ، وحلم الحاضر يمتزج بحلم الماضى ، ويطمحان معاً الى حلم المستقبل ، وفى لحظات اقتناص الطائر فى الواقع يختفى كالحلم الجميل العابر الرافض أبداً للاقامة أو القيد أو المكوث ، ان المحتوى الظاهر للحلم يقابله الطائر المعلق فوق الباب ، وكذلك الطائر الذى يجوب أحلام النوم ٠ أما المستوى الكامن أو العميق للحلم فيتعلق أكثر بالرغبة فى الانطلاق والامساك بالمستحيل ، والخروج من دائرة الفقر ، والحزن ، والمقابر ، والاحباط ٠

ان الحلم المستقبل فى هذه القصة ليس فى هشاشة أو ضعف الحلم فى قصة « الجواد للموت » ، فالحلم هنا يمثله الطائر المحلق أبدا ، المتوحش الفطرى البرى الذى يهبط وينشب مخالبه بوحشية فى وجه كل من يحاول اصطياده ٠ وتتكرر الأحلام فى أغلب قصص هذه المجموعة ، تحضر أحيانا بوجه واحد منها ، وأحيانا بوجوهها الثلاثة (اليقظة / النوم / التهويم) ، وهناك دائما محاولة للهرب من الخوف من خلال

اقتناص الحلم بدفئه المشع ، يحدث نفس الشيء ، في قصص « زيارة » ، و « حضرموت » ، و « العشاء الأخير » ، وغيرها من قصص المجموعة • ان الحلم هنا يؤكد الغائية والرغبة في الحـــرية ، وهو يطمح للانفلات من الحتمية • انه يمثل الحرية في مقـــابل القيد والابداع في مقابـــل الأتباع ، ومن ثم تكون حركته في هذه المجموعة حـــركة فعالة تمـــور بالدلالات •

● الظـــل :

و « سعيد الكفراوى » في مجموعته هذه كاتب مولع بالظـــلال ، والظل هنا ليس المقصود به فقط المعنى الشائع المقابل للنور ، وهذا هو أحد المعانى دون شك ، لكنه ليس أهمها • ثمة معنى آخر للظـــل أكثر أهمية ، وهو مرتبط لدى « سعيد الكفراوى » بالمعنى الأول الذى تفرضه طبيعة القرية التى اهتم بتصويرها في معظم قصصه ، هو معنى الظـــل الذى في الداخل ، ظـــل الشخص النفسى الكامن في أعماقه ، الرفيق الباطنى ، الانسان العظيم الذى يرسل المزيد من الأحلام ، لظل ليس هو الحلم لكنه موضوع الحلم ، الشخص أو الشيء الذى يدور بشأنه الحلم • الخضر في قصة « لابورصانوفا » ، والطائر في « الصبى عند الجسر » ، والجواد في « الجواد للصبى • الجواد للموت » ، والجد في « الجمعـة اليتيمة » •• وفى عديد من قصص المجموعة ، نجد أن الظل هو الجزء الابداعى النامى المتطور من الشخصية ، الساعى نحـــو التفرد كمـــا يقول « يونج » •

وقبل أن نستفيض في الحديث عن هذا المعنى الرمزى للظـــل ، يحسن بنا أن نتحدث أولا عن المعنى الأول : « الظل في مقابل النور » في هذه المجموعة ، ثم نحاول أن نتبين علاقة هذين النوعين من الظـــل ببعضهما البعض ، فالمعنى الأول ، الظـــل في مقابل النـــور يلعب دورا أساسيا هنا ، فلا تكاد تخلو قصة من قصص « مدينة الموت الجميل » من الحديث عن الظلال المنكسرة والممتدة ، المتراجعة والمنتشرة ، المنزوية والمنطلقة • الظلال كائنات حية ، تتقارب وتتجاوب وتتفاعل ، عالم آخر مواز يصـــوره الكاتب ، ويتخيله على الحيطان وفى الطرقات يطبع تأثيره الواضح على المشاعر والأفكار • وسنحاول أن نذكر أمثلة قليلة للتدليل على هذا •

في قصة « الجمعة اليتيمة » يقول الكاتب : « المصباح الأعور يتنفس ظلالا شاحبة ، وأرى على الحائط خفاشا هائل الجناحين من ظلال محتضنا الحائط بينما تهزه رياح الشتاء » .

في قصة « الأعراف » نلاحظ اهتمام الكاتب بتتبع حركة الشمس والقمر ، الليل والنهار ، ويكون الضوء والظل وسيلة لمعرفة الوقت والتحكم في مسار حياة الناس أيضا ، وسيلة للتفكير والحركة حتى بالنسبة للفتاة الصغيرة الضريرة ، تلك التي « ترى الشمس وتحس بهبات الهواء ، تتحسس الأشياء وتصفها » ، بينما « ظلال الجدران تنسحب وتتبعثر أمام عينيه مثقلة ببيوت عطنة تزفر روائح النهار المكتومة » .

في « صندوق الدنيا » يرى ظل النبعة المحدود بأذرع ضارعة عبر الجسر ، ويسمع نباح كلب قريب من جدار طاحونة الغلال .

وفي قصة « الجواد للصبي . الجواد للموت » يصف الكاتب الصبي بعد مرض الجواد بقوله : « خرج من الحظيرة واستقر على عتبتها ، نصفه في النور ، ونصفه في الظلمة ، بكى جواده الذى يشيخ فجأة ، والواقف في ظل الموت » .

وفي قصة « سنوات الفصول الأربعة » حينما تحكي الخالة تتحرك الخيالات على الجدران ، وحين تتوقف عن الحكى تتوقف الخيالات عن الحركة » .

وفي قصة مدينة الموت الجميل : « وكنت في الأيام التى أمضيها في الملحق ـ خزانة الذكريات القديمة ـ أسمع أصواتا في الجنبات وكنت أرى الظلال تتقارب وكأنها تتحادث » . (وهذا النص شديد الأهمية وسنوضح ذلك فيما بعد) .

وفي قصة « خط الاستواء » تكون الرؤية وسيطة غير مباشرة من خلال ظل نافذة وزجاج ملون ، رؤية لواقع آخر ، بعضه يتعلق بالحاضر ، وبعضه يتعلق بالماضي .

وفي قصة « الصبي عند الجسر » نقرأ : « وحدى أقف بين الظل والشمس » ، وأثناء بحثه اليومي عن الطائر : « وتسترت بالظل وجذوع الشجر » .

وفى قصة « حضرموت » نـرى « على الحائط ظـلالا مقيمة ملونة لأشكال ثابتة لا تريم » ، وأيضا : « نبح الكلب يطارد الخيالات • خافت الأم وواصلت المسير تملأ رأسها بحكايا أهل السكك » •

وفى قصة « العشاء الأخير » تقرأ : « وكان ظلى من جدار لجدار ، وكنت أخاف منه عندما يطول أطول منى » ، وأيضا « وتنحنى الظلال على الجدار » ، وأيضا « وعندما أبرز كان لا يزال ظلى أطول منى ، وكنت أمر من ساحة الرواق ، وأخاف » • وكذلك : « أرى فيما أرى ظلا يدخل فى ظل ، وتحت ثقل ما أحمله من خوف أعتقد أننى اذا ما حركت رأسى فلسوف أرى ما لا يرى » •

وفى قصة : « سنوات الفصـول الأربعـة » الخيالات تتوقف على الجدران » •

أعتقد أن هذا القدر من النصوص كاف للتدليل على صحة قولنا بولع الكاتب بالظلال ، وفى القصص أمثلة كثيرة أخـرى تدل على هذا الولع ، لكن ما يعنينا الآن هو تفسـير ذلك ، ثم ربط هذا المعنى الأول بالمعنى الثانى • أعتقد أنه توجد بعض النصوص الكاشـفة التى ذكرنا بعضها يمكن أن تعيننا فى هذه المهمة ، فالنصوص تتحدث عن الظـلال التى تستطيل وتمتد وتطاردها الكلاب ، وتتحادث ، وتثير الخوف ، وهى ليست مجرد ظلال حرفية بل ظلال دلالية • لقد حاول « ماكس موللر » أن يعطى للنظام الشمسى أهمية كبيرة فى تفسير الأساطير ، فهو يرى فى صراع « زوس » (وفى اسمه معنى النهار) ضد التيتانيين ليس سوى الصراع اليومى بين النور والظل ، وانتصار الأول على الثانى ، والأشكال الهائلة للعمالقة ترمز الى ضباب الليل ذى الامتداد اللانهائى ، وقد كانت الميثولوجيا عنده تأملات فى الطقس وتغيرات المناخ (١٣) •

ويمكن أن نتذكر هنا تلك المدرسـة المعروفة بالمدرسة الشمسية الطبيعية فى تفسير الأساطير ، وقد كانت (عند بلفنش مثلا) تؤمن بأن جميع الأساطير قد انبعثت من الصراع المثالى الذى قام بين النور والظلام ، وبين الشمس وأعدائها الطبيعيين (١٤) •

ونحن نلاحظ عبر قصص هذه المجموعة المتميزة اهتمـام الكاتب الدائم بوصف حركة الشمس والقمر ، تغيرات الفصول وتعاقب الأزمنة ،

وبينما يكون العمل والجهد والبحث فى الضــوء والنــور يكون الشر والغموض والمكر فى الليل •

فى قصة « الجواد للصبى » تحاول المرأة العجوز الاتصال بالجن ، تضرم النار ، وتنظر فى الفضاء البعيد « لاتنظر خلفها ، ولا تلقى السلام ، تكنس العتب ، وتتلو الطلسم ، وتدفن الأعمال فى فتحات المقابر ، وعلى الجسر تحادث القمر ، تلعن الآباء والأمهات والبنات الأبكار » ، وعندما تلتقى عيناها بعينى الجواد يسقط مريضا ، كل ذلك يتم فى الظل القائم خلال دياجير الليـــل •

فى قصة « الزيارة » عندما تصطدم يد الأم بملابس ابنتهــا الميتة المطوية داخل الصندوق ينطفي شعاع المصباح ، وتنبعث البنت حيــة فى الذهن وفى الظل تحس الأم بأنفاس ابنتها وتتأكد مشاعرها « أن روح البنت لم تبرح الدار بعد ، لم تخف الأم واستدارت الى حيث الطيف » ، ان الظل الخارجى (المقابل للضوء) يكون فاتحة ومعبرا للظل الداخلى (طيف المحبوب أو القرين الذى بالداخل) •

نفس الأمر يحدث فى قصة « مدينة الموت الجميل » عندما يصطدم الراوى باللوحة فتتحرك الأفكار والتصورات والمشاعر ؛ ان الظل فى الخارج مرتبط بمرور الزمن ، غياب الشمس وحضور القمر ، وتتحدث بعض الأساطير عما يسمى بجنون القمر ، حين تنجرف بعض العقول عن السواء عندما يبلغ القمر أوج اكتماله •

ان حركة الشمس أثناء النهار ، وحركة القمر أثناء الليل ، وتحولات الفصول ، وتغيرات الأزمنة ، وتبــدلات البشر ، وتفاعلات الأشــياء والسكون والحركة •• كلها ذات حضور واضح فى المجموعة •

وهذا المعنى الأول مرتبط أشد الارتباط بالمعنى الثانى فحين تغيب الشمس ويعم الظلام فى القرى يكثر الخوف ويسود الغموض ، وتطــل الوساوس فى الطرقات المظلمــة والأماكن المعزولة من رؤوس النــاس وقلوبهم ، وحين تكون الظلال هى السائدة فانهــا لا تكون مجــرد ظلال لأشياء غاب عنها الضوء ، أو مر بها على استحياء ، بل هى تتبع دائمــا صور وتصورات الأشباح والعفاريت وخيــالات الجن والكائنــات غير المنظورة • انهــا رموز العــالم الخيالى الوهمى الموازى للواقع المملوء بالخوف والشعور بالتهديد ، حين يخرج الخوف الكامن فى الداخــل ،

ويتجسد في شكل ظلال تتحرك وتتعانق ، وتستدير وتستطيل ، ويكون حفيف أوراق الشجر قادرا على اثارة كم هائل من الرعب لا يستثيره دوى هائل في النهار • ان الظل الذى فى الداخـــل قد يكون خيرا وقد يكون شريرا ، قد يكون خيرا كما فى حالة « الخضر » فى « صـــندوق الدنيا » وأيضا « الجواد » و « الطائر » و « الجد » و « الخالة » ، لكنه يكون شريرا فى حالات أخرى كثيرة من خلال رموز الشر والتدمير المثيرة للخوف ، والفزع والتى سادت العديد من قصص المجموعة • ان الظل عادة ما يحتوى على قيم يحتاجها الوعى ، لكنها توجد فى شكل يصعب معه دمجها فى حياة المرء ، وليس الظل كلية الشخصية اللاواعيـــة • انه يمثـــل المجهـــول أو المعروف قليلا من صفات خواص الآثار مظاهر تنتمى فى المقام الأول الى العالم الشخصى ، وبامكانها بنفس الشكل ـ كمـا تقول فون فرانتس ـ أن تكون واعية (١٥) •

ان الظل هو مرحلة وسيطة فيما بين عالم الواقع وعالم الحـــلم • ان الواقـــع المتلىء بالرموز المهـددة والظروف المحبطة والآمال المستحيلة يتحول الى ظل له ، ايجابيا كان او سلبيا ، ثم يصـــير حلما ، انه ينكمش من الخارج ليستقر قليلا فى عالم الباطن ثم يتصاعد الى عالم الحلم والخيال والأسطورة ، ويشترك الظل مع الحلم فى كونهما تحويلات رمزية دلالية لخبرات انسانية وجودية ، تطمح الى للتحقق •

● الذاكـــرة

الذاكرة هى جذر العبقرية المبدعة كما يقول « ستيفن سبندر » ، وهى المخزون الذى لا ينضب للخيال كما يقول « ريتشاردسون » •

فى « مدينة الموت الجميل » ، يلعب « التذكر » ، دورا أساســيا محوريا مع عمليات التخيل والحلم ، وفى القصص عادة ما تختلط الذاكرة الفردية الخاصة بالذاكرة الجمعية العامة ، تبدأ « لا بورصانوفا » مثـــلا بتذكر الطفولة البعيدة التى تمت فى ظـــل النيـــل والحارة والجـــواد الأشهب ، والقسم الأول من هذه القصة خصص من أجل التذكر فانثالت ذكريات الطفولة والصبا ، حيث الأحلام ، وحكايات الجنيات ، وطقوس الوشم ، والرموز الفرائية ، وحيث القرية حاضرة جاثمـــة متيقظة فى الذهن ، بتفاصيلها الماضية منطبعة فى الوعى الحالى للراوى ، بينما هو يسير فى شوارع المدينة الكبيرة وحيدا فى قلب الظلام ، خائفا من الموت والغربة والاعتقال ، متعثرا ، بينما المطر يهمى ، والرياح تزار والصمت

يفرش جناحيه السوداوين على عالم الظاهر وعالم الباطن الخاص بالشخص فى رحلة من الضياع المتشرد يلتقى خلالها بفتاة ضائعة مثله ، ويحاولان أن يتواصلا لكنهما يضيعان معا فى النهاية فى المدينة التى تحولت الى مقهى كبير ، وصالة مزادات يباع فيها كل شىء ويشترى ·

دائما ينشط التذكر — كالحلم — فى ظل القيد ، فالراوى الضائع المبدد فى هذه القصة يتذكر قريته ، كذلك السجين فى « الجمعة اليتيمة » يتذكر قريته ، ويتداخل فى هاتين القصتين عالم القرية مع عالم المدينة ، وعالم الطفولة مع عالم الرجولة ، ويكون الاشعاع الأكبر للذاكرة : الطفولة القرية ·

فى « العشاء الأخير » يتذكر ماضى طفولته ، والبنت التى أحبها وقريته الماضية التى عاد اليها فوجدها قد تحولت ، والرجال الذين كانوا يتحلقون حول العشاء والحكايات قد اختفوا وتلاشوا مثل واقع قريتهم وحياتهم الذى انهار ، ويوشك على التلاشى ·

فى « صندوق الدنيا » تتذكر الأم ابنتها التى ماتت ·

فى « سنوات الفصول الأربعة » تمتزج الفصول : الصيف والشمس والشتاء والثلج · يمتزج الشتاء الطقسى بالشتاء النفسى ، وتكون الخالة وهى تحكى حكاياتها غارقة فى الحزن واليأس ، ويمتزج الصيف الطقسى المتكافئة) ، تمتزج الذاكرة الفردية الخاصة المليئة بالعذاب والوحدة والألم بالذاكرة الجمعية المليئة بالغموض والخوف والأسرار ممثلة فى حكايات الجن والملائكة والنداهة ، والعوالم غير المنظورة التى تنفتح خلال الحكايات ، وينجم عن امتزاج الذاكرتين الخاصة والعامة ، القريبة المدى (الخاصة) والبعيدة المدى (العامة) ، ما يمكن أن نسميه بالذاكرة الفنية التى تمتزج فيها الذاكرتان الخاصة والعامة · وينشأ عن ذلك بالصيف النفسى (الشمس مع العم القاسى والممارسات الجنسية غير بشكل فنى مؤثر فعال ناجم عن اختلاط العام بالخاص ، والفردى بالجمعى ، ومن خلال المرور عبر الخصوصيات والجزئيات الى العموميات المشتركة القريبة من التجريد ، والفكرة العامة التى تشيع فى عديد من قصص المجموعة هى سيادة الموت وثبات الأشياء والرغبة الدائمة فى العودة للماضى سواء أكان هذا الماضى ممثلا فى مكان سابق (القرية بالنسبة للمدينة) أو فى زمان سابق (الطفولة بالنسبة للرجولة) ، فأغلب القصص أبطالها أطفال أو كبار يتذكرون طفولتهم ، الأماكن التى عاشوا فيها والشخصيات التى أحبوها وارتبطوا بها ·

فى قصة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السجين جده وجدته وقريته ، حقول البرتقال ، الحدائق والأصدقاء انه يتذكر جدته وجـده الغائب ، والجمعة اليتيمة ، والموت ، ويخاف أن يصبح مثـل جده غائبـا وميتـا ومدفونا فى بلاد بعيدة ككل الرجال الذين يذهبون ولا يعودون . ان الحاضر في هذه القصة ينكص الى الماضي يستعيده ويسترجعه في ضوء الشمس ، وبينما يكون الحاضر في منتهى الرداءة فان الماضي سيئا أيضا ، لكن تكون فيه بذرة الحلم التى تموت في الحاضر ثمة محـاولات استرجاع دائم ، وتذكر مستمر فى قصص المجموعة ، كما قلنا من الرجل لطفولتـه ، ومن قاطن المدينة لقريته ، ومن الغريب خارج الوطن لوطنـه ، ومن العائد الى وطنه وقريته للصور التى بهتت وانطمرت ومضت بعد تراكم غبار الزمن وغوائل الأيام عليها .

فى قصة « حضرموت » تتذكر الفتاة المريضة حبيبها الذى مضى ، ولم يعـد .

وفى قصة « الزيارة » تتذكر الأم ابنتها التى ماتت .

وفى قصة « سنوات الفصول الأربعة » تتذكر الخالة حبيبهـا الذى قتل ويتذكر الأطفال أباهم الذى مات .

وفى قصـة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السـجين قريتـه وجده الذى مات .

ويحدث نفس الشيء في قصص عديدة كالعشـاء الأخير « والصبى عند الجسر » « ولابورصانوفا » وغيرها .

هل ثمة شيء جدير بالملاحظـة في مجموعة الملاحظات الأخيرة التى قلناها ؟ أعتقد ذلك ، فالتذكـر عادة ما يتم لشيء ما ، أو شـخص ما قد مات ، التذكر تذكر للموت ، التذكر خوفا من الموت ، التذكر هنا هو نوع من التمسك بالحياة ، انه يستعيد أشـخاصا ماتـوا وأماكن انمحت ، وازمنة لن تعود رغبة فى احيائها مرة أخرى على مستوى التصور والحلم ، مادامت غير قادرة على الحضور على مستوى الادراك والفعل ، انه يستعيد الشخص الذى أحبه وتعلق به (الجد بالنسبة للصبى ، الابن بالنسـبة للأم ، الحبيب بالنسبة للفتاة ، الأب بالنسبة للأطفـال) ، أو يستعيد الزمان الذي عاش فيه ردحا من الزمان عيشا رغـدا (الطفولة) والمكان الذي تمتع فيه بالحرية والأمن النسبي (القرية) ، لكن هذه الأشـياء والأشخاص قد ماتت فلماذا يستعيدها الفرد ؟

انه يرغب من خلال استعادتها ، والأمر هنــا شبيه بالحلم فى أن يحيا حياته الأولى مرة أخرى ، لأن حياته الثانية هى الموت نفسه ، ان الحياة الأولى الماضية (التى ماتت) يستعيدها الفرد رغبة منه فى الاستعاضة بها عن حياته الثانية الحالية (التى تبدو حيــة حاضرة لكنها فى حقيقة الأمر تمثل بالنسبة له الموت الفعلى) ٠

ان عوالم الحاضر والماضى والحيــاة والموت والطفولة والرجولة والقرية والمدينة تمتزج فى جدليات متفاعلة فى المجموعة ، عبر انفتــاح بوابات الذاكرة التى تراكمت فيها عناصر الخبرات الماضية فى حــركة بندولية ، تتحرك دائما من الحاضر الى الماضى ، تستعيده ، وتنزع أقنعته ، وتجلو صداه ، وتحاول أن تحتفظ به أطول فترة ممكنة ، رغم أن النظرة الفاحصة تكشف عن أن الشخصيات تلوذ بالماضى (القرية / الطفولة) ليس باعتباره الجنة المفقودة فى مقابل نار الحاضر (المدينة / الرجولة) ، ولكن باعتباره أخف وطأة وأكثر قابلية للتحمل ٠

● الصــوت :

نلاحظ أن فعل الصوت ، بحــركاته ، وذبذباته ، واتســاعه ، وانخفاضه وارتفاعه وحدته ، يلعب دورا هاما فى قصص المجمــوعة ٠ انه ينقل بعض ملامح عالم الكاتب ويبلورها بشكل واع ، ويمكننا أن نلاحظ بعض الخصائص التالية فى هذه المجموعة :

١ ـ أنه يتعلق بالماضى أكثر من تعلقه بالحاضر أو المستقبل ٠

٢ ـ أنه يتعلق أكثر بالجانب الغامض المبهم من الحياة ، أكثر من تعلقه بالجانب الواضح أو المعلن أو الظاهر ٠

٣ ـ أنه عادة ما يرتبط بالخوف بل يكون هو المثير لهذا الخوف ٠

٤ ـ أنه يرتبط فى حالات كثيرة بالموت والغياب ، رغم أنه فى العــادة وسيلة للتنبيه والايقاظ ٠

وسنحاول أن ندلل على ذلك ، ثم نحــاول ان نبين الدلالة الكليــة للصوت فى هذه المجموعة ٠ فى قصــة « لابوزســانوفا » يقول الراوى « أتانى صوت ينتحب ... كان لشيخ عجوز ، وكان شبيها بصوت الوزعة الظلام ، وتذكرت أبى الشيخ ، والليــل مدى هائل لا يريد أن ينتهى »

وتتكرر في هذه القصة وغيرها تركيبات وفقرات شبيهة بذلك ، تجمع بين صوت انتحاب العجائز أو همسهم ، وبين الليـــل والموت والخوف والتذكـــر •

في قصـــة « الصبى فوق الجسر » أتاني من العصر صـــوت أذان المغرب منسربا فوق الماء يحفر في صـــدرى الخوف البعيد ، تذكرت من ماتوا ، دائما المغرب فى القصص ــ يثير فى نفوس الاطفـــال واليافعين مشاعر الخوف والرهبة ، ربما لارتباطه بقدوم الليل ، وربمـــا لارتباطه بمشاعر دينية تراثية غامضة كامنة ، وصـــوت أذان المغـرب هنا يذكر الصبى بجده ، وبالذين ماتـــوا بأسراب الذباب الأزرق وبذباب الموت وأشجار الكافور والمستكة المرتبطة بالمقابر وغير ذلك من مفردات الذاكرة ذات الدلالة فى « حضرموت » يتحدث الكاتب عن الفتـــاة في سيرها فى الظـــلام متجهة الى حيث تقـــام لهـــا طقوس الدفن العلاجى قائلا : « ودت لو عادت وخافت المغيب ، وظل الدغل والصوت الذى يأتيها من دغل الشجر » ، فمع الأصوات الغامضة تنفتح بوابات التذكـــر ، يقفز الغامض المبهم المتلفع بالظلام من أعماق النفس فيثير الفزع ، حين يختفى النور ، ويتباعد وتهجم الظلال والظلمة يبـــدأ العقـل فى الدوران فى مكمنه ، مثيرا تلك المنطقة الغامضة من الذهن البشرى المليئـــة بالمخاوف والأوهام ، ودافعا بها الى دائرة الوعى والانتباه ، ومع الأصوات تكون هناك دائما ذكريات الحكايات الشائعة عن الجن والأشباح والعفاريت والكائنات غير المنظورة •

فى « العشاء الأخير » يتحدث الراوى عن الرواق ، واصفا المشاعر التى كانت تنتابه عندما كان يمر به قائلا : « وكنت عندما أمر بـــه وأنـــا صغير أسمع لغط الجنيات خلف جدار غرفة عشـــاء (الرواق) وكنت أسمع دقات قلبى ، فأحث خطاى » •

وفى « مدينة الموت الجميل » « وخاف الليل وخاف عصف الهواء وخاف من صوت البحر الذى لا يزال قائما » •

وفى « الجواد للصبى » « يأبى الليـــل ، فتدور الوطاويط وينعق البوم ، ويفر فأر من كوم سباخ لجسر مصرف وينبح كلب بلا صـــاحب أو مأوى » •

وفى « الجمعة اليتيمة » اننى كثيرا ما أخاف بالليـــل ، عنـــدما تتحسس يدى صخر الجدران أو عندما أسمع آخر يبكى من فرط شوقه لولده ، واننى لا أنام ليالى بطولها من مواء القط الذى لا ينقطع » •

وفي « سنوات الفصول الأربعة » عنـــدما يعم الصمت فى الخارج « عند ذلك يتسلسل صوت الخالة ، نافذا داخل مشاعر الغلمان ، قابضا على قلوبهم ، فاتحا عيونهـــم حتى الذعر » ، وأيضـــا متحدثا عن الولد « ماضي » بعد موت أبيه « ينام بالمسجد بعـــد أن تطفأ مصابيحه ، ملتفا بحصير ، لكن أصـــوات الحفيف والهمســـات فى الأركان ، وعنـــد المنبر تفزعه » .

ويمكن أن نذكر العديد من النصوص المشابهة من مختلف قصص المجموعة ، وكلها تدل على ذلك الارتباط الحميم الواضح بين الصـــوت الذى هو خافت دائما ، غامض دائما ، مبهم دائما ، غير مدرك مصـــدره في حالاته كثيرة ، يأتى بالليل أو مع غروب الشمس ، من مسافة بعيدة ، يرتبط بالحكايات ، يثير الخوف والفزع ، يرتبط بالماضى وعمليات التذكر والاسترجاع ، يرتبط بالموت والموتى ومن غابـوا ، يوقظ الاحســـاس الداخلى الحاد للانسان بالزوال والتلاشي أو الشعور بالمداهمة ، الماضى دائما يبكي بينما الحاضر ينتحر . بالطبع ثمة أصـــوات تثير الحلم فى المجموعة أو بالأحرى لدى سكانها او شخصياتها مثـــلا ، وقـــع حوافر المهر فى « الجواد للصبى » حين كان أهالى القرية يتسمعونها كقرع طبلة تأتيهم عبر منافذ الحلم ، أو مثلا فى « خط الاستواء » حين سمع الراوى من يناديه فقال متحدثا عن تأثير هذا النداء عليه « فكرت أول الأمـر فى امتداد هذا الصوت ، فى اتساعه وشـــموله ، فى هذا القدر الهائل من الونس الذى بعثه فى نفسى » لكن هذه الحالات ليست سوى استثناءات تؤكد القاعدة ولا تنفيها فالمسار المتصاعد للأحداث يكشف فى حـــالات كثيرة عن ضياع الحلم (موت الجواد مثير فى الجواد للصبى) أو وجود الكوابيس والجثث والموتى والتعفن كما فى قصة « خط الاستواء » صحيح أن هذه القصة تبدو فيها النغمة المتفائلة واضحة ، حيث ثمـــة عالم فى الظل ينهار ويرى من خلال الزجاج ، وثمـــة عالم فى الشمس يتوهج ويتفتح ويرغب فى الخلاص ، وثمة فيلة بيضاء هائمة تندفع نحو النهر لكن فى مقابل ذلك يكون النهر ثابتا واقفا ، ويكون لدى الشخص المحورى فى القصة احساس دائم بالثبات النسبى للمشاعر والأشياء ، والجانب المتفائل من القصة يأتى كاليجورة أو امثولة او ثيمة رمزية يضيفها الكاتب الى القصـــة ، أكثر من كونه يأتى كتطور طبيعي لبنيـــة النص وأحداثه المتفاعلة . ان الصوت ببساطة هو وسيلة للتفاعل والاتصـــال والدفء الانسانى ، لكنـــه فى هذه المجمـــوعة يلعب دور مثير الخوف والفزع ، حينئذ لا تنبعث الرغبة فى الهروب والابتعاد عن كل مصـــادر الخطر ، ان زمجرة الرياح ومواء القطط ونباح الكلاب ، ونعيب البوم ، وصمت

المقابر ، وحفيف أوراق الشجر ، وطقطقة النــار وصــوت القطارات ، وسعال المرضى ، ونحيب العجائز والأنين المتواصل فى الليل ، الأصوات. الهمهمة الهسهسة الحفيف الوشوشــة الوحوحة الصــفير الصمت تلعب دورها البارز فى مجموعة وترتبط بالماضى الموت الليــل الخوف الغموض الحكايا ، ومن ثم بالحلم الذاكرة الظلال ، فالصوت هنا وسيلة استفاد منها الكاتب وطوعها لخدمة أغراضه بكفاءة كبيرة ٠

● اللغــة :

اللغة أحد أسلحة الكاتب ، بل هى أهمها ، كما أنها أحد مقاتله ٠ وفي مجموعة « مدينــة الموت الجميــل » تكون هنــاك بعض المزايـا لسعيد الكفراوى كما تكون أيضا بعض المثالب ضـده ، بالنسبة للمزايا أعتقد أن أهمها :

١ ـ قدرة الكاتب على استخدام تكنيك متقدم فى حالات كثيرة خاصة تلك التى يلجأ فيها الى استخدام التقطيع والاسترجاع ، واستعادة الماضى من خلال الحروف البارزة ، وهذه ليست مجرد مسألة طباعية ، لكنهــا مسألة فنية تدخل فى صميم تكنيك الكاتب ، وفى أعماق عالمه ، خاصــة ما يتعلق منه بأمور الأحلام والظل والذاكرة ، كذلك فالكاتب يلجأ الى التقديم والتأخير والجمل المركبة ، والتراكم فى الوصف من خلال الاكثار من المفردات والجزئيات المتجاورة بهدف تكثيف الحدث ٠

٢ ـ لدى هذا الكاتب قدرة جيدة على الوصف الدقيق ، والرصد الدءوب ٠ المثابر لتفاصيل الأحداث وجزئيات الزمان والمكان (مثلا وصف ليل القاهرة فى قصــة « لابورصونافــا » ، ووصــف المقهى أيضــاً ، ووصف تفاصيل ولادة المهر فى قصة « الجواد للصبى » ووصف تفاصيل العشاء في قصة « العشاء الأخير » وغير ذلك من المشــاهد ٠ ويضــاف الى ذلك قدرة الكاتب واهتمامه بوصف اللوحات الفنية ، خطوطها وألوانها والنقوش التى على الحوائط والثياب والسجاد ، الكتابه البارزة والغائرة والظلال والأضواء وأيضا استكشافه المبكر لعالم الطفولة والموت والقرية والخرافة فى القصة القصيرة ، وهى تلك المناطق التى أوغل فيهــا جيل السبعينيات بعد ذلك وأبدعوا ٠

وهناك ملاحظتان آخريان على هذه المجموعة :

١ ـ ثمة قلق فى بينة بعض الجمل فقد كانت تحتاج من الكاتب الى بعض المراجعة حتى تستقيم عملية توصيلها كمـــا فى قوله فى قصة « سنوات الفصول الأربعة » ياحلوة العينين ، ياحنينة الصدر ، لأنك مت فانا لا أكف الا أن أعيش ، ولا يعنينا هنـــا مســألة اسراف الكاتب فى العاطفية ، ولكن يعنينا كون الجملة غير مستقرة والتعبير غير مريح (وربما كان هذا خطأ مطبعيا) وأيضا قوله فى قصة « مدينة الموت الجميل » كانت شمس آخر النهار تبدو وهى تغيب كعين معتمة فى عتمات جفنات العرافين « فالتركيب هنا معقد » ويبدو متضمنا لتناقض داخلى بين الشمس التى « تغيب » أى لم تغب بعد تماما ، وبين العين « المعتمة » فى « عمق » جفنات العرافين .

٢ ـ لهذا الكاتب قدرته الكبيرة كما قلنـــا على الرصد والوصف والالتقاط والأهم من ذلك قدرته على استكشاف رموز عالمه الخاص والحفر فيه بدأب ومثابرة ، لكن الكاتب أحيانا ما يفقد مكتشفاته ، أو يوشــك أن يفقدها من تدخله أحيانا فى العمل بشكل واضح ، فيكون وعى الكاتب أحيانا أعلى من وعى الشخصيات ، أو وعى الأحداث ، ويظهر ذلك لدى « سعيد الكفراوى » فى شكل اســـتطرادات أو تعليقـــات أو تلميحات أو تدخلات ، كما حدث ذلك فى بعض القصص أو فى قليل منها ، وليس فيها كلها لحسن الحظ . ويبدو أن الكاتب هنا يكون فى حـــالة شديدة من الفرح باكتشافه فيعلن عنه أو يكون فى حالة من الخوف الا يفهم القارىء القصة أو مغزاها ، فيكشف له الكاتب عنهما وفى رأيى أن على الكاتب أن يســـيطر على الرمز ولايجعـــل الرمز يسيطر عليـــه فينكشف وقد نجح « سعيد الكفراوى » فى ذلك أحيانا ، وأخفق أحيانا أخرى .

● خاتمـــــة :

بسبب خصوبة هذا العمل ، حاولت هذه القراءة أن تكون خصبة ، لكن ظلت هناك مناطق فى العمل لم تمتد اليها حصاد القراءة ونعتقد أنها قد تحتاج من غيرنا الى قراءات أخرى ، فثمة رموز جاثمة فى العمل تحتاج الى من يفكها ويتحدث عنها ، بعضها تحدثنا عنه باستفاضة ، والبعض

الآخر ظل في منطقة الظلال • وتظل الجياد والقصقور والقطط والثعابين والخفافيش والكلاب والليل وطقوس الدفن والطب الشعبى • والخرافات الشعبية الشائعة والأضرحة والمقابر وزيارة الأولياء واشعال الشموع والخوف والوحدة والحنين الدائم للماضي واختلاط الأعمار والأزمنة والفعل الجنسى غير المتوازن وتعاويذ السحرة والمغارات القديمة والجبال السوداء التى تسكنها الوحوش والطيور الجارحة ، وأرواح الأسلاف وأنين الموتى والاحساس الدائم بالثبات العميق للأشياء رغم تغيرها وفزع الأطفال من الظلام والشياطين وقسوة الكبار والفقر المسيطر والضياع فى الليل والتشرد فى النهار ، الأمال المحبطة والأحكام المهشمة والتهويمات المستحيلة ، الاحساس الحاد بالأشياء والوعى العميق الذى يقترب من الجنون بها • تظل كلها مناطق فى « مدينة الموت الجميل » تحتاج الى قراءات أخرى •

الهـــوامش

(١) Progoff, I., Waking Dream and living Myth, In : Myths, Dreams and Religion, ed, by : Joseph Campbell. New York : Duton's Co., 1970.

(٢) Ferer, L. Madness in Literature, Princeton, N. J. Princeton University Press, 1980, p. 248.

(٣) جان ستاروبنسكى ، النقد والأدب ، ترجمة د. بدر الدين القاسم ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٧٦ .

(٤) جان ـ كلود فيلو ـ اللاوعى ، ترجمة جان كميد ، سلسلة ماذا أعرف ، المنشورات العربية ، العدد ٤٤ ، ١٩٧٦ .

(٥) كارل جوستاف يونج وآخرون ، الانسان ورموزه ، ترجمة سمير على ـ دائرة الشئون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة ـ بغداد ١٩٨٢ ، الفصل الأول .

(٦) Progoff, I, Op. Cit., p. 177.

(٧) Samuels, M. & Samueis, N. Seeing with the Mind's eys, The history, techniques and uses if Visualization, New York : Random house Inc. 1982, p. 20.

(٨) Horowitz, M. J. Image Formation and cognition, New York Appelton - century - crafts, 1978, p. 37.

(٩) د. أى . شنايدر ، التحليل النفسى والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة بغداد ، دائرة الشئون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة ، ١٩٨٤ ، ص ٧٣ .

(١٠) على زيعور ، التحليل النفسى للذات العربية ، بيروت دار الطليعـة ١٩٨٢ ، ص ١٥٨ ـ ١٦٠ .

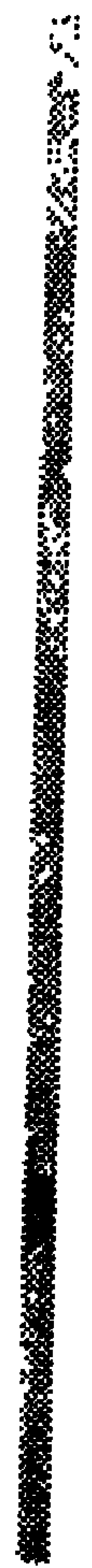
(١١) جان ستاروبنسكى ، المرجع السابق ، ص ١٧ ، وهو يعرض هنا ملخص رأى أرسطو فى مسألة الخيال ، ورغم انه يستخدم كلمة فانتازى Fantasy على انها مقابلة لكلمة « تخيل » والكلمة المقابلة لكلمة خيال هى Imagination ويرتبط « التخيل » اكثر بما يسمى أحلام اليقظة أو بناء القصور فى الهواء .

(١٢) هنريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د· نبيلة ابراهيم ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ ·

(١٣) بيار غريمال ، الميثولوجيا اليونانية ، ترجمة هنرى زغيب ، سلسلة « زدنى علماً » بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ ، ص ١٩ ·

(١٤) توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القـاهرة ، مكتبة النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ ·

(١٥) فون فرانتس ، التحقق من الظل ، فى كتاب : الانسان ورموزه ، اشراف كارل جوستاف يونج ، ص ٢٣٧ ـ ٢٥٢ ·



الواقعية الاحتفالية و«الباروديه» الرمزية فى «قيام وانهيار آل مستجاب»

مقـــدمة :

ل « محمـــد مســـتجاب » صاحب هذه المجموعة الفريدة المتميزة مجموعتان سابقتان هما « ديروط الشريف » و « القصص الأخرى » وراوية ذات شهرة خاصـــة هى « التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » • وهو واحد من جيل المجددين فى القصة المصرية القصيرة حاولوا أن يضخوا فى هذا الفن دماء جديدة بعد يوسف أدريس ، وقد أشرنا فى دراســة سابقة لنا أن مستجاب تميز بين أقرانه بأنه حاول تخليق الأسطورة فى القصـــة المصرية القصيرة وأنه نجح فى ذلك بدرجة كبيرة تفوق فيها على أقرانه ، وأن قصصـــه موغله على استكشــاف الوعى (وكذلك اللاوعى) الجمعى المصرى والعربى ، وأن قصصه تزخر بالطقوس والغرائب والاحتفاليـــة والرمزية • (أنظر دراســـة : القصـــة المصرية القصـــيرة : الدوافع والغايات ، ١٩٨٦) •

ويظل لمحمد مستجاب طابعه الخاص والفريد المتمثـــل فى وعيـــه الحاد بما يحدث فى الواقع من متغيرات وأحداث ، وادراكه العميق لتلك البنى الراسخة فى علاقة التابعين بالمسيطرين ، وهذا الحس الســـاخر حد العبث الوجودى بكل ما يحيط بنا ، وما يحدث بداخلنا ، وفيما بيننا ، وهذا الالمام الشديد بمفردات العربية الفصحى والعامية ، وهذه القدرة على التعبير المجازى البديع ، وعلى تكوين الصور الجديدة واللافتـــة والمدهشه ، وهذا الايغال الشديد فى البينه السيكولوجيـــة والاجتماعية للمجتمع المصرى المعاصر ، وفى نفس الوقت هذه القـــدرة على الامتداد بهذا الفهم لهذه البنية الى تلك الجذور العميقة الضاربة فى القـــدم الخاصة بهذه البنية ، وأيضا الخاصة بالتحولات الهامشية التى طرأت عليهـــا ، والخاصة بأفراحها القليلة والعابرة وأحزانها الكثيرة والمقيمة •

ونحاول الآن أن نطل على بعض ملامح هذا الايغال وهذا الفهم ٠ لا توجد قصة فى هذه المجموعة تسمى بعنوانها « قيام وانهيار آل مستجاب » لكن القصص فى مجملها توغل وتحيط وتستبر أسباب ذلك القيام وعوامل هذا الانهيار ٠ ويتم كل فعل من خلال طرائق وحيل فنية ورمزية شديدة العمق شديدة التأثير ٠

عوالم من الأحداث والرموز

فى قصة « سن الجبل » يقود هذا الشخص والذى سميت القصة باسمه تلك الفرقة العسكرية الحكومية الى الموقع الذى تختبىء فيه عصابه خطيرة تتأجر فى المخدرات ، وعندما تنتصر هذه الفرقة العسكرية على هذه العصابة ن فانها تعود وتحظى بالتقدير والاحترام والاحتفالات بينما يتم نسيان « سن الجبل » فى قلب الجبال وقد « استظل صخرة وجلس يمعن فى السماء وحيدا » ٠

والمغزى هنا أن السلطات ـ أية سلطات ـ كثيرا ما تخطف انجازات الفقراء والهامشيين وتنسبها لنفسها ، وتتساهم فى غمار احتفالاتها بهذه الانتصارات المنتحله ، السلطة تحظى بالذاكرة بينما يحظى الأبطال الحقيقيون بالنسيان ، والتاريخ الرسمى عادة ما يكون تاريخ الملوك والرؤساء والزعماء والقادة وليس تاريخ الشعوب أو الجمهور أو الناس أو العامة أو المقهورين أو الهامشيين (انظر من حظى بأكاليل الغار فى فى نصر أكتوبر ١٩٧٣ وانظر من لحقه النسيان !) ٠

فى قصة « مستجاب الخامس » يستخدم الكاتب الأمثال الشعبية والحكايات التراثية والألغاز والمفارقات كى يصور لنا تلك السذاجة التى وقع « مستجاب الخامس » فى برائتها حين تصدى لحل اللغز الخاص بنقل ذئب وعنزة وربطة حشائش (برسيم) فى قارب من غرب النهر الى شرقه على الا يصطحب معه سوى عنصرين على الأكثر فى كل مرة ٠ وفى احدى هذه المحاولات أصطحب مستجاب الخامس بسذاجة الذئب معه فافترسه الذئب ، والمغزى هو : لا تأمن مكر عدوك ، ولا تضع نفسك وهذا العدو فى قارب واحد ، خذ الحذر والا فانه سيفترسك فى أقرب فرصة ، ولنحذر الغدر والخيانة ولا ندعى الحكمة حد البلاهة ٠

والقصة تصور « مستجاب الخامس » فى شكل ساخر ، فهو مثلا مولع بالألغاز لكنه يفشل فى حلها ، ومولع باللحوم وحيث « فيما يروى فانه كان لايقرب لشم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف آخر

خشية النضوب دون الامتلاء ، كما كان مغرما بالطحينة يقضي وقتا مستمتعا باعدادها » لكن هذا المغرم بالطعام ـ وربما بسبب هذا الغرام ـ لم يستطع أن يحمي نفسه من أن يقع لقمة سائغه في فم ذئب جائع ·

تلتقي قصة « حرق الدم » في مضمونها بدرجة كبيرة مع المضمون الخاص بقصة « سن الجبل » التي سبق ان أشرنا اليها ، فقد فكر بعض الفقراء الكادحين العاملين في أحد المحاجر في قلب الصعيد في مشروع لتوفير لحوم جيدة ورخيصة بالنسبة لهم ، وحينما ينجح هذا المشروع الصغير فان رجال السلطة بكافة أنواعها (المهندسون ـ مدير المحجر ـ وكيل النيابة ـ قاضي المحكمة الجزئية ـ مفتش العمل ـ رئيس مكتب خبراء وزارة العدل ـ قسم الشرطة ـ سلاح الحدود ـ رجال الأعلام ··· الخ) يستولون تدريجيا على هذا المشروع وبأيدي أصحابه الفعليين ، هؤلاء الذين يقومون بمحاولات مستمرة لاسترضاء هذه السلطات من خلال زيادة أنصبتهم من هذه اللحوم ، وتدريجيا تتقلص أنصبة أصحاب المشروع الحقيقي وتتزايد أنصبة ممثلي السلطات ، وتدريجيا يتحول أصحاب هذا المشروع الى مارقين وثائرين ومطاردين من رجال السلطة والقانون ، لقد أستولت السلطة على عرق الفقراء والكادحين وعلى أفراحهم الصغيرة ، ولكن هؤلاء الفقراء يظلون مسئولين عن هذا الذي لحق بهم وعن ضياع حقوقهم باهمالهم في أعمالهم حينا ، وبتزلفهم للسلطات حينا ثانيا ، وبعدم دقتهم في اختيار قياداتهم حينا ثالثا ، وبعدم تمسكهم بمكاسبهم الصغيرة وحقوقهم حينا رابعا ·

في قصة « الثعالب » ادانة لفكرة الغفلة والتبعية والاعتماد على الغير ، فالرجل الذي عجز عن حماية كروم عنبه من الثعالب المهاجمة استعان بأولاده فعجز هؤلاء عن حماية الكروم وهؤلاء بدورهم استعانوا بأصدقائهم فعجزوا بدورهم عن حماية العنب · فقد ظل الأبناء والأصدقاء يأكلون ويشربون وينامون ويلعبون بينما العنب تسرقه الثعالب كل عام· في قصة « البو » (والبو كما يشير الكاتب مصطلح يطلق على جلد الجمل الصغير المحشو بالقش ويوضع أمام الناقة لتعتقد أنه وليدها المفقود ولتظل تحنو باللبن) ترفض البقرة التي تحرم من الأمومة (بحسها الغريزي البدائي أن تستجيب لمحاولات البشر لارضائها بعد أن تفقد وليدها ، فهي تتعرف على هذا « البو » وتكتشف هذا الخداع وترفضه · ومع تكرار محاولات استرضائها وخداعها يندفع الدم من اثدائها « غليظا يغرق الكفوف والوجوه والأرض والبو والحوار والادعياء » ·

ان الخداع لايمر ولا يستمر حتى بالنسبة للحيوان فما بالك بالانسان ! هل هناك ما يشير فى هذه القصة بأن الحيوان أكثر صدقا من الانسان ؟ ذلك لان الحيوان يكتشف بغريزته الخداع ويرفضه بينما الانسان قد يكتشف الخداع ويتقبله ويتعايش معه بل وقد يتمنى لو يحدث له • ولنتذكر خداع الناس لأنفسهم فى قصة « الذئب » مثلا •

التوحد مع العدو :

في قصة « الذئب » يصرخ « سعيد الأسود » محذرا من ذئب قادم وللصرخة فعل حاد وتأثير قاهر ومهيمن وجاثم فى أعمال محمد مستجاب فهي تمزق الصمت وتثبت الحركة وتأثيرها يشبه تأثير انطلاق الرصاص فى أعمال كثيرة أو سابقة لهذا الكاتب • تجعل الصرخة الاكف المتشابكة في لحظة عقد قران تتوقف وتضطرب ، ويكذب الناس مطلق هذه الصرخة ويلعنونه ، لكنهم ـ تدريجيا ـ يفقدون نعاجهم وحميرهم وابلهم وماعزهم وجواميسهم وأطفالهم ، ولكنهم أيضا يظلون « فوق المصاطب » وتحت نور الكلوبات يحكون الحكايات التى تصف الذئب « بمنخاره الأحمر وعيونه الملتهبة ومخالبه الدامية » • وتدريجيا تقوم عواجيز البيوت باغلاق كوات البيوت بالطين • وتستمر هذه الحالات المستمرة من خداع النفس والهروب من المواجهة حتى « عمت الديار الظلمة ورويت مساخر عن الجبن والشجاعة وانسياب المياه في السراويل ، وارتعب الناس من الصبح المبكر والمساء الغائم وانثناءات الجداول وانحناءات الأفق وتدفقت الرؤى المؤكدة أن الذئب جاء مجروحا من البرارى البعيدة فى ليلة صقيع كادت تفتك به فيها جماعته الجائعة ، وأن الذئب الهائم حول القرية لا يهاجم طاهرا أو ذا بأس أو يتيما أو تاجر توابل » •

هذه حالة تسمى فى التحليل النفسى بالتوحد مع العدو ، فعندما نفشل فى مناوئة العدو • أيا كان ـ وعندما نفشل فى قهرة والتغلب عليه ، فاننا نقوم بالتماهي أو التوحد معه ، نتقمص خصاله ونتشبه بخصائصه ، وكأننا بفعل التماهي هذا نصبح نحن هو ويصبح هو نحن ، وكأننا بفعل التماهي هذا نتحول الى منتصرين ويتحول هو الى منهزم ، او على الأقل يتحول الى كائن شبيه بنا ، ليس متفوقا علينا ولا قاهرا لنا ، لكن هذا ـ كما نعرف ـ مجرد اشباع صيالى وتوحد استيهامى أو وهمى ، ويظل الواقع هو الواقع : المنتصر منتصر والمهزم منهزم ، وعلى هذا المنهزم الخائف أن يستجمع قواه ويشحذ ارادته ويبحث عن مكامن القوة بداخله ويواجه عدوه ولا يهرب منه •

هذه الحالة ـ أقصد التوحد مع العدو ـ حالة ماسوشيه فيها تلذذ بالخضوع وبالعذاب وبالمهانة وبالظلم وتعاطف وربما رغبة فى الاندماج مع من يشعر أصحاب هذه الحالة بالذل ويخرب بيوتهم ويهين كرامتهم وينتهك حرماتهم • فهذا الذئب الذى افترس الحيوانات والأطفال ، وقلب النهار ليلا والليل نهارا ، والفرح حزنا والطمأنينة خوفا أصبح فى نظر أصحاب هذه القرية (أو المدينة أو الدولة) « يضنيه الحزن فيهيم ذابلا يتشمم الندى ، وتخترمه الوحدة فينوح حمامة يداورها الأسى ، ثم يجتاحه القلق فيضطرب ، قطة مسح فى جذور الأشجار ، ويهده التجول فيمسى شاعرا يبغى ظلال القصائد ، ثم يشوبه الحزن فيستحيل قمرا يلهث بين الغيوم ، بعدها تتفجر الذؤوبه فيندفع وحشا يداهم رقاب الحملان وبطون البقر ، وانكفأت القرية على رؤوس الرجال تتهمهم بالتخاذل والجبن والخور » •

هذا العدو الشرس المفترس المداهم الماكر الغادر يتحول الى كائن حزين يتشمم الندى (يا للرقة !!) والى حمامة أسيانه ، وقطة خجولة ، وشاعر رقيق ، وقمر حزين •

ويزداد انشغال أهالى القرية بهذا الذئب ويتسع الانشغال ليشمل القرى المجاورة وتتكون مجموعة مسلحة من شباب القرية لمطاردته ، لكنهم دائما يفشلون ودواما يجلسون بين كل غزوة وأخرى على المقاهى « يأكلون ويحتسون ويتضاربون » ونتيجة لهذا الانشغال الدائم بهذا الذئب الغامض المجهول ، الغائب الحاضر فى نفس الوقت ، يهمل الناس أعمالهم (خاصة الزراعة) ونشاطاتهم المعتادة (مشاركتهم لبعضهم البعض فى الأفراح والأحزان وذهابهم الى الأسواق والموالد والأعياد •• الخ) وتزداد لديهم عمليات التكالب على شراء السلاح ويزداد ولعهم بالمواويل و « حكايات الأجداد المنتصرين على كل أنواع الوحوش ، وانطلقت النكات والاضاحيك والنوادر تخفف عن الجمع المسلح الوطأة » •

مع تكاثر الخوف يزداد الضحك ، لكنه ضحك عصبى هستيرى ، ليس حقيقيا ولا نابعا من القلب ، ومع تزايد الخوف والرعب وانعدام الثقة فى الذات « الان وهنا » يزداد اللجوء الى الماضى حيث أجدادنا الذين انتصروا بينما نعانى نحن الخوف والهزائم والخيبات المتلاحقة • •

• •

الموال شكل حزين من أشكال الغناء ، لون يعبر عن الاحساس بالافتقاد وقلة الحيلة والعجز والضياع ، بكاء على مافات وخوف

مما قد يجيء ، والضحك والنكته شكل غير مباشر من أشكال المقـــاومة غالبا ما لجأ اليهما المصريون في أوقات الأزمات والشعور بالخوف والقهر والاضطراب كي يقولوا من خلالهما ـ على نحو رمزى غير مباشر ـ ما عجزوا عن فعله ـ بشكل مباشر ـ من خلال التمرد ضد قاهريهم ٠

النكته كالموال شكل حزين من الأداء رغم ما قد تستثيره من بسمات وضحكات وقهقهات ٠ مع الشعور المتزايد بهذا العجز ازاء هذا الذئـب تتزايد أيضا أحلام اليقظة والاشباعات الخيالية والانتصـارات الوهميـة على هذا الذئب ، فالبعض يدعى أنه وجد جثه متعفنة في صندوق عظام ، والبعض يزعم أنه « سحب عظامه بالدلو من البر الغربى » والبعض الثالث يتوهم أنه وجد جثته مطمورة ممصوصة ناشفه أثناء نقل التبن « والبعض الرابع يكذب قائلا أنه « أغلق عليه قمينة الطوب وأشعل فيه النار » ٠ لكن الذئب يظل موجودا مهيمنا على العقول وحائما في الوجدان ومسيطرا على الحياة رغم هذه الأمنيات والتمنيات ٠ ورغم هذه الاشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية غير الواقعية ، يظل الذئب موجودا قائمـــا قادما « جاء متشكلا يسير في هدوء ، الذئب ، مرفوع الرأس يتسمم الهواء بأنفه الحمراء ، أشعث مغبر كأنه قادم من جوف قبر قديم ، الذئب والعيون كل العيون قد اتجهت اليه ، اليها ، ليس ذئبا ذكرا ، ذئبة قانية العيون تتقافز بين سيقانها أربعة جراء ، تتعابث في أثدائها المارجحة المتضخمة بطول البطن » ٠

الذئب لم يمت ، الذئب يتوالد ، الشر لم يمت ، الشر يتـــولد ، الذئب ليس ذكرا ، بل أنثى ، قاهرة الرجال أنثى ، ذئبة تتوالد تمشى واثقة الخطى ، وعندما يجيء صوت البشير النذير « ســعيد الأسـود » (ذلك الأقرب في تصويره الى الحمقى والبلهاء) ، محذرا صارخا يهيـل الناس عليه التراب ويلطمونه على وجهه ويسبونه ٠

الذئب لم يمت ، الذئب يتوالد ، الشر لم يمت ، الشر يتـــوالد ، وهو يفتك ويمزق ويفترس ، والخوف منه عام ، وله مكانه في اللاشعور الجمعى ، وعندما يتصارع الناس فيما بينهم ـ ولو ظاهريا ـ يرد التمثل بالحكمة اللاتينية « الانسان ذئب على الانسان » ٠ والذئب رمز للشيطان ، والذئاب والغربان غالبا ما ترتبط في الأساطير بعـــالم الموتى والآلهـــة البدائية ، وكان اللاتينيون يطلقون اسم الذئبـــات ـــ كما يشير فيليب سيرنج ـ ليس على اناث الذئاب فحسب وانما على العاهرات ، وكلمـــة Lupanar الفرنسية (أى ماخور) مأخوذة من اسم الذئب في اللاتينية Lupo ٠ وفى الاغريقية تعنى عبارة « رأى الذئب » أن الشخص بقى

صامتا » . ذلك أنه جاء في المعتقدات الشعبية ، أنه اذا كان أول شيء يراه الإنسان هو الذئب ، فان هذا الانسان يصاب بالخرس وتقال هذه العبارة أيضا للفتاة التي فقدت عذريتها (سيرنج ، ١٩٩٢ ، ص ١١ ـ ١١١) •

في قصة سابقة لمحمد مستجاب هي قصة « القربان » ضمن مجموعة « ديروط الشريف » تصاب قرية بكاملها بالخرس وتتحول الى قرية من المصفقين والراقصين والزمارين ومتعهدي الحفلات والمتطفلين لها ، « وينهال المال عليها ليعوضها عما فقدته بضياع لسانها » •

كان الضياع في « القربان » قاصرا على اللسان » ـ رغم أهميته لأنه يرتبط باللغة والتفكير والتواصل ـ أما الضياع في الذئب فشامل ، فالقرية التي هاجمها الذئب عجزت عن مواجهته وتركته / تركتها وتوحدت معه / معها ، ومن ثم أصبح الذئب / الذئبة مسيطرا ومهيمنا بينما فقدت هذه القرية قوتها وارادتها وعذريتها ، وأصبحت هذه القرية وأصبح أهلها نعامة تدفن رأسها في الرمال •

الساكت عن الحق شـيطان أخرس ، والقرية أصبحت مليئـة بالشياطين : شياطين أنثى تتحكم وتسيطر ، وشياطين ذكور تخـاف وتخضع وتفعل بها هذه الذئبة / الأنثى ماتريد •

« زعامة بارودية »

يصور محمد مستجاب في القصص المعنوية بأسـماء « مستجاب الثالث » « ومستجاب السابع » « ومستجاب الخامس » شخصيات اقرب الى مايسمى في المصطلحات النقدية بالبارودية Parody وهي مصطلح نقدي يشير الى المحاكاة التهكمية لنص أدبي أو أثـر فني أو شخصية معروفة (أدبية أو سياسية) • والمقصود من هذه المحاكاة البارودية في المقام الأول ليس السخرية من هذا النص او الاثر او الشخصية بطريقة تهكمية بقدر ما هو اتخاذ موقف مضاد منها •.

الزعيـم في « مستجاب الخامس » أهوج أبله أقرب الى الحمق ، بحيث يتغافل مدعيا الحكمة ويضع نفسه مع الذئب في قارب واحـد ، والزعيم في « مستجاب السابع » جبان هارب من المسئولية ، خائن لقومه ورسالته ، والزعيم في « مستجاب الثالث » عاجز وغير قادر على القيـام بمهامه » •

في قصة « مستجاب السابع » يستعين الكاتب بالأدعية والرقيات والتعاويذ والأساطير القديمة والحكايات التراثيـة الشعبية ويتم تضمين ذلك كله داخل حسي جماعي ساخر ومؤثر ، ولكنها سـخرية ليست مقصوده لذاتها بل سخرية يقصد بها التمهيد لبعض الأحـداث ثم تفجير هذه الأحداث ذاتها .

ومثلما وضع « مستجاب الخامس » نفسه مع الذئب في قارب واحد، ومثلما كان مستجاب الثالث عاجزا وعنينا الا بمساعدة الآخـرين ، فان مستجاب السابع يهرب من أهله ويغيب عن بلدته بعدما يكتشف خيـانة زوجاته له مع عبيده ، والقصة قلب ساخر لقصة شهريار وشهرزاد فى ألف ليلة وليلة . ومثلما كان الخامس « قويا كنملة ، ضعيفا كبقرة » مولعا باللحوم والطحينة ، فان السـابع كان يكره « الدم والموسـيقى واللبن الرائب » ويحب « العدل والصيد والمضاجعة » ، ويبكى اذا جـاءه نبأ من تلميذ طرد من المدرسة لعدم سبدداه المصاريف... الخ . كذلك كان « الثالث » يلقب بالنمس والعادل والفاجر (لاستيقاظه الدائم فجرا) والشامخ والضاحك والجائم والأمير والحامى (لولعـه بالخبز الخارج توا من الفرن) . أيضـا لم يكن أحـد « فى قدرته على القفز الا غـزالا مطاردا ولا فى جبروته الا العاصفة » .

الزعيم (مستجاب السابع) يهرب ويغيب ويمارس الأعمال الدنيـا « يبيـع الفئوس والنعـال والشراشر ويرتق برادع الركائب ولجامات الحمير ، ويشترى الجلود وذيول الخيول وليف النخـل ، ويتاجـر فى المكانس والمنشات ومنافض رأس العبد ، ويؤجـر جواده لعربات كسح النفايات ... الخ » .

والصورة كلها توضح وتدين هروب الزعامات من المسئولية وقيامهم بأدوار الخدم والعبيد والتابعين والمستهلكين وتفضح عجزهم الواضح عن المواجهة . والصورة هنا صورة خاصة بزعيم شديد الانحطـاط خـان الأمانة وهرب ومارس التبعية وأدمن الخضوع ، ومع ذلك يظل أصـحابه ينتظرونه بين « آكام الشجر تمهيدا للايقـناع بغزال أو نمـر أو أرنب أو ثعلب » .

ويظل هذا الجمع من الاتباع يعتقد أن زعيمه مازال بمقدوره الصيد والقنص فى حين انه فقد كل احساسه بالقوة والارادة والمهابة والكرامة وأصبح يمارس مهـام التابعين . والنقد فى هذه القصـة نقـد مزدوج (والمصطلح للخطيبى) : نقد للسلطة التي تهرب من المسئولية وتخون

الأمانة ، ونقد للجمهور الذى يظل يحـــلم ويتمنى ويعتقـد اعتقـادات متوهمة ويتبنى أفكارا ثابتة متقولبة جامدة غير مرنة حول زعمائه ، رغم أنهم خانوه وهربوا • فالنقد هنا مزدوج لأنه لاينتصر للزعيم على حساب الجماهير ، ولا للجماهير على حســــاب الزعيم ، والكل مدان ، والتغيير الخاص بالبنية السيكولوجية والاجتماعية للجميع مطلوب وملح •

هذا النقد المزدوج للسلطة والتابعين شـــائع فى عديد من قصص هذه المجموعة وبخاصـــة قصص « سن الفيـــل » « وحـرق الدم » « ومستجاب السابع » •

الزعامة فى « مستجاب الخامس » تلتصق بها صـــفة « الحمق » وفى « مستجاب السابع » تلتصق بها « صفة الجبن » ، بينما الزعامة فى « مستجاب الثالث تلتصق بها صفة » العجز والتبعية » • والجماهير فى هذه القصص « وفى عديد من قصص مستجاب » قادرة على الفهم ، لكنها فى نفس الوقت عاجزة عن الفعل ، تفهم الأساليب المختلفة التى يلجا اليها رجال السلطة فى الخداع ، ومع ذلك فانهـــا لا تتمرد ولا ترفض هذا الخداع ، بل تستمر فيه ، وتستمتع به ، وهى تستثمر كل طاقاتها ــ فى هذه القصة وغيرها ــ لاشباع رغبات السلطة ونزواتها (شعـــوب ماسوشيه مغلوبة على أمرها كما أشرنا) •

وتقضى هذه الجماهير وقتها وحياتها ــ بعد ذلك ــ فى صيد وزع وتحميص وتجهيز الهداهد لارضاء رغبات الزعيم : ذلك العاجز التابع المنعزل عنها •

الواقعية الاحتفالية

يرجع مصطلح الواقعية الاحتفاليـــة (أو الغرائبية أو الجروتسكية) Grotesque realism الى « باختين » ذلك الذى ميز بين القانون الكلاسيكى (والذى يتسم بأنه ثابت وغير متغير ومغلق ومكتمل ظاهريا) وبين الواقعية الاحتفالية التى تقوم على أساس التقليل من شأن الأشياء المحاطة بالزيف والأقنعة والتبجيل ، والسخرية منها ، وأيضا الاهتمام بنشـــاطات الجزء الأسفل من الجسم (الحمـــل والولادة والتبرز والأكل والجنس وتقطيع الأوصال) • وتظهر هذه النشاطات الاحتفالية على نحو خاص فى الأسواق والمحاكم وأماكن اللعب والمجون والمدن والاحتفالات ، وكذلك لدى سـكان المناطق الهامشية •

وترتبط صورة المادبة أو الجلوس معا لتناول الطعام وأيضا الاعداد لهذا الطعام ـ كما يشير باختين ـ بالجسد الاحتفالى ، الذى هو جسد يظهر فى أشهر تجلياته على أنه جسد يأكل ويشرب · (Burnett, 1991) .

تشيع الاشارة الى أنواع الطعام فى قصص محمد مستجاب ويشيع كذلك ارتباط بعض الشخصيات بهذا الفعل الاحتفالى ، حيث نجـد أن « مستجاب الخامس » كان لا يقرب لحم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف اخر خشية النضوب دون الامتلاء كما كان مغرما بالطحينة » · ونجد ان أبناء الرجل فى قصة « الثعلب » ينهكمون فى الطعام والشراب مهملين مهمة حراسة العنب الموكله اليهم ، ونجد أن المجموعة المسلحة التى شكلها أهالى القرية فى قصة « الذئب » يجلسون بين كل غزوة وغزوة « يأكلون ويشربون » · ونجد أيضا أن « مسـتجاب الثالث » حينما يستعد لملاقاة فاتنة الجنوب قد « اغتذى بقطعتين من صدور الأيائل وشريحة من بيت كلاوى فهد أمريكى ودخن نرجيلته الذهبية المتساميـة ببودرة الحشيش الفاخر ، ثم شرب كاسين من عتيق نبيذ كاهن رجيم ، وأخرى من مشروب الجن الأحمر ، بعدها أصدر أمره المتوقع بمنع الدخـول عليه من الكافة والخاصة ، تاركا شعبه يلهو ويمرح ما استطاع اللهو والمرح » ·

وكذلك فان مدخل « البشارة » الذى يستهل به مسـتجاب هذه المجموعة يكون فيه هذا الاحتفال بالطعام والشراب فيما يمكن أن نسميه « الولع بالكميات » والرغبة حد النهم فى امتلاك العالم والاحتفال به من خلال الطعام والشراب ·

يقول محمد مستجاب فى « البشارة » كما لو كان يتحدث مخاطبـا والده ومبشرا بنفسه « ويكون لك ولد ذكر من صلبك ، تضيع عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة ، يهلك أطنانا من التبغ والورق وأبيات الشعر والشاى ومكعبات الثلج وآيـات التكوين والمبـادىء والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء » ، لكن قصة « حرق الدم » تكاد تكون هى القصة المثلة أصـدق تمثيل لهـذا الحس الاحتفالى الغرائبى بالطعام لدى محمد مستجاب ، والقصة ـ كما أشرنا ـ تدور حول مجموعة من العمـال فى أحد المحاجر فى صحراءنا بجنوب مصر (ربما أثناء بناء السد العالى) يفكرون فى مشروع صغير لتوفير اللحوم الجيدة والطازجة بأسعار رخيصة ، ويتناقشون بقروشهم القليلة ، ويجتهدون لانجاح هذا المشروع لكنه ينتهى بأن يستولى عليه أصحاب السلطة (كما لو كانت الاشارة هنا الى المشروع الاشتراكى الناصرى الذى انتهى بأن اسـتولى عليه أصحاب السلطات .

الجديدة في مصر) • ما يعنينا هنا هو أن الكاتب يلجـــأ الى النشــاط الخاص بالاعداد للطعام وتناوله كوسيلة رمزية لكشف علاقة السلطـــة بالتابعين أو السادة بالمقهورين ، تلك السلطة التى تستولى دائما كما قلنا على مكاسب الناس ، وتستأثر بها ، وبأيديهم هم بدرجة كبيرة كما أشرنا الى ذلك في أكثر من موضع من هذه الدراسة •

أثناء حديث الكاتب عن هذا المشروع نجد هذا الوصف والتصوير الاحتفالى لـ :

١ ـ المفردات الخاصة بالحيوان الذى سيذبح مثل : السفط ، (الأمعاء) ـ اللحم الفطيس ـ الرأس ـ الرسن ـ العظام ـ المصارين ـ الجلد ـ الكوارع ـ الكبدة ـ الذبيحة ـ الدم ـ مخلفات الذبح •

٢ ـ المفردات المرتبطة بطقوس الذبح والأكل مثل : المشروع ـ البركة ـ الميزان ـ القـرمة ـ الكوانين ـ الجزار ـ الســاطور ـ الوزنة ـ القطعية ـ السفرة ـ السلخ ـ الشواء ـ الوليمة ••• الخ •

٣ ـ اختلاف طبائع وسلوكيات البشر خلال هذا الواقع الاحتفالى الجديد ويظهر ذلك مثلا فى :

(أ) وضعهم تقويمــا جديدا أو مصطلحات جديدة ترتبط بطقوس الذبح والأكل فيقولون مثلا : « ليلة الذبح ـ لجنة العجل ـ عهد العجول ـ أو أن فلانا تزوج بعد ليلة الذبح أو سب فلان قبلها ••• الخ •

(ب) تزايدت لديهم وكثرت احتفـالات الرقص والغنــاء والسهر والتسامر والابتسام وقلت المشاجرات والتكشيرات بعد بداية هذا المشروع • وتزايد تقارب الناس وقل تباعدهم واختلافهم •

(ج) تغلب البعض منهم على مشكلاته ومخاوفه النفسية (مثـــل المهندس محمود حمدان الذى كان يرهب وردية الليل فأصبح يدمنها لأن الذبح يحدث ليلا) •

(د) أصبح بعضهم يرتبك ويتلعثم عندما يقف أمام الجزار لاختيار القطعة التى يريدها من الذبيحة ، وهو ارتباك وتلعثم يعكس صراع الاختيار والرغبة فى الأحسن ويعكس أيضـــا عدم التصديق لما يحدث ، وكل هذا لم يكن موجودا من قبل •

(هـ) تزايد اهمال الناس ـ بعد ذلك ـ فى أعمالهم وتزايد تقاربهم مع السلطات ، كما أصبح بعضهم بمثـــابة السلطة ذاتهـــا (الجزار مثلا) وتدريجيا اســـتولى ممثلو السلطــة على هذا المشروع (هذا الحلم الوطنى أو القومى) وأصـــبح أصحابه من المارقين المطارد بين ـ كما أشرنا ـ بينما ازداد حضـــور حالات حرق الدم » ٠

هذا المصطلح أو التعبير الأثير لدى محمد مستجاب قد يشير الى عدة معان نذكر منها :

١ ـ أن الدم الذى يحترق هو دم الذبيحة التى تذبح فعلا ويتم حرق هذا الدم للتخلص منه كى لايتعفن أو يحدث ضررا بالبيئة ، وهذا المعنى ليس مقصودا ـ بالدرجة الأولى ـ فى هذه القصة ٠

٢ ـ أن هذا الفشل الذريع الذى لحق بهذا المشروع الجماهيرى والقومى وبهذا الحلم البسيط وبهذا الفرح الغامر هو شىء فعلا « يحرق الدم » ويسبب العصبية والأمراض الجسيمة والنفسية كمـــا يشير المعنى المصرى الدارج الخاص بهذا التعبير ٠

٣ ـ أن الدم الذى يحرق هو دم الذبيحة فعلا ، لكن الذبيحة هنا ليست هى الحيوان الذى يذبح ، بل هى الانســـان : هؤلاء البشر الذين تضيع حقوقهم ويتم الاستيلاء على مكاسبهم الصغيرة ، ويتم اقتناص حصيلة جهدهم وعرقهم ولا يبقى لهم سوء الغناء الحزين والمواويل والنكات والحزن والصمت والضياع فى زحام الأحداث والتاريخ ٠

الدم رمز الروح ، ورمز الطاقة الحيوية ، واراقة الدماء أحيـــانا ما تكون رمزا للوطنية ، وأحيانا مايكون « حرق الدم » حرقا للحيـــاة ، وللحق ، وللعدالة ، وللانسان ، بشكل عام ٠ هذا المعنى الأخير ربما كان هو المعنى الأقرب الى جوهر هذه القصة المتميزة التى حرص مســتجاب ـ رغم أنها من قصصه الأولى حيث نشرت عام ١٩٧٣ ـ على وضعها فى هذه المجموعة الجديدة (١٩٩٥) ربما ليقول لنا أن « حرق الدم » مازال مستمرا وأن بنية الواقع المصرى فى تسعينات هذا القرن مازالت هى نفس بنيته فى العقود الماضية ، وان الأمر يحتاج فعلا الى التأمل والتفكير والمراجعـــة والتغيير حفاظا على روح هذا الشعب وعلى دمه من أن يحرق أو أن يباد ٠

لقد بدأ الأمر احتفاليا وانتهى كارثيا ، بدأ باحتفال وانتهى بسرقة كل أضواء الفـــرح ٠

خاتمـــة

كما رأينا ، فان لمحمد مستجاب حسه الحكائي ، وقدرته المجـــازية الاستعارية التخيلية المتميزة ، وهو قادر على تكوين عالم يشى بانه غير هذا الامكانية على خلق شخصيات توحي بانهـــا ليست هذه الشخصيات التي نعرفها ونتعامل معها ونعانى منها ، فى حين أنها نحن ، ونحن هى ٠

يزخر عالم مستجاب بالشر ، لكنه يزخر أيضا بالحيوانات والطيور والزواحف (الذئاب والثعالب والأبقار ـ والماعز والغـــربان والحمـــائم والهداهد والسحالي والثعابين) ، كمـــا يزخر كذلك بالكائنـــات المنظورة (البشرية والحيوانية) والكائنات غير المنضورة (الشياطين والغيلان) ٠ وتمتزج عوالم الانسان بعوالم الحيوان وعوالم الطيور وعوالم الزواحف ، وتمتزج الكائنات المنظورة بالكائنات غير المنظورة في ـ هذه القصص ـ في نزعة سردية أقرب الى الواقعيـــة الأســـطورية التي تمزج الواقعي بالمتخيل ، والوهمى بالمدرك العيانى ٠

هناك فى عالم مستجاب (ومنه هذه المجمـــوعة) ولع باللغـــة حد ولعب باللغـــة حـــد الولع ، وميل دائما للتحطيم والتفكيك واعـــادة البناء الجديد ، نزول باللغة الى حدود المالوف والعابر واليومى ، وصعود بها الى مشارف الخيال والمجاز والحلم والأســـطورة ٠ رماد يتطاير ونار تشتعل ، وانشغال بالطعام ، القتال والجنس والحكايـــات ، واهتمام بالكميـــات والأرقـــام ، وادراك عميق للعبـــة البيع والشراء والمكسب والخسران ، وايمان عميق بقدرة الابداع على التغيير والتجديد والقيـــادة والتنوير ٠

«زينـة الحيـاة»

عالم يتشكل بين الذاكرة والنسيان

تزخر مجموعة « زينة الحياة » لأهداف سويف بالعديد من المحاور والاحتمالات الخاصة التى يمكن للنقد أن يتكىء عليها فى سعيه الخاص لاستكشاف أبعاد هذه المجموعة واكتشاف الدلالات العديدة والموحية لها ، ويمكننا هنا أن نقول مبكرا أن هذه المجموعة يمكن أن تقرأ من خلال محاور عديدة مثل :

١ – دلالة فعل النظر وما يرتبط به من مراقبة واحاطة ادراكية ومن رؤية أو تحديق وارتباط ذلك بمفهوم الرحلة سواء تمت هذه الرحلة عبر المكان أو عبر الذات أو من خلال الذات عبر المكان .

٢ – ارتباط النظر أو الرؤية الخارجية برؤية داخلية وبتهويمات وذاكرة ونسيان وأحلام وتصورات فالرؤية لها مستويات عديدة هنا مثل :

(أ) الادراك البصرى المباشر المتعلق بحركة العين السريعة البطيئة – الدائرية – المركز المهمومة .. الخ .

(ب) الادراك الداخلى بعين الخيال أو بعين الذاكرة أو ارتباط ذلك بالتأمل .

(جـ) حالات اضطراب الادراك كما فى رؤية السراب أو غيره من أخطاء الادراك .

(د) الرؤية الشخصية بمعنى وجهة شخص وارتباط ذلك بمفهوم الجسد والتحولات .. الخ .

(هـ)ارتباط الرؤية برموز معينة كالمرآة مثلا .

(و) ارتباط الرؤية بالتفكير البصرى أو فهم العالم من خلال لغة الشكل .

٣ ـ أهمية التعبير من خلال اللون والظل والنور وغير ذلك من الخصائص التشكيلية وارتباط ذلك بالتفكير البصرى الخاص الحاضر فى المجموعة على نحو ملحوظ .

٤ ـ الحضور الخاص لمكونات طبيعية كالرمل والموج والصحراء وارتباط ذلك بالتحولات الخاصة التى تخضع لها الشخصيات أو تطرأ على وعيها .

٥ ـ الاهتمام الخاص بالحركة فى المكان وتصوير شكل الخطوات وطريقتها ومسارها وارتباط ذلك بالحالات النفسية الخاصة للشخصيات .

٦ ـ صورة الذات وصورة الآخر وخاصة صورة المرأة عن الرجل وصورة الرجل عن المرأة وصورة الشرق فى عيون الغرب وصورة الغرب فى عيون الشرق وارتباط ذلك بسلوك الشخصيات .

٧ ـ المفهوم الخاص للجسد ولتحولات الجسد ولأهمية للجسد .

٨ ـ دور التاريخ والتراث وحضور الماضى فى الحاضر وأهمية ذلك فى الموالد والاحتفالات والعلاقات الانسانية وتأثير ذلك على مسار الشخصيات .

٩ ـ يرتبط بالنقطة السابقة هذا الحضور الخاص لنوستالجيا خاصة وحنين خاص للماضى وللوطن وللذكريات المنقضية والأحلام العابرة والعلاقات القديمة .

١٠ ـ دور السلوك الجنسى فى أشكاله السوية وغير السوية وتأثيره وتأثره بالمعتقدات والأفكار والتصورات الصحيحة والخاطئة .

١١ ـ الطفولة والأبناء وعلاقة الآباء بالأبناء وعلاقة الآباء الأبناء وصورة الأم وحضور هذه الصور بشكل متوافر فى قصص المجموعة .

١٢ ـ الهامشية والمركزية ودورهما فى التفاعلات الخاصة بين الشخصيات وفى الرؤية العامة للعالم لدى هذه الشخصيات .

١٣ ـ الحضور الخاص للرموز كالمرايا والخيول وغيرها ودور هذه الرموز فى هذه الأعمال .

سنركز فى دراستنا هذه على بعض المحاور ونترك غيرها لدراسات أخرى لنا أو لآخرين :

١ ـ دلالة النظر :

العين أداة ورمز للرؤية العقلية وهى أيضا رمز للشمس والقمر والمقدس والداخلى وترتبط العين بالضوء والاشراق والحدى .

وهى رمز يرتبط بالمعرفة والعقل والخيال والذاكرة والحماية والثبات ومحدودات المرئى أيضا .

حركة العين هى أحد الأفعال البارزة فى هذه المجموعة ، حركة العين حركة تتحرك من الكل الى الجزء ، من الاحاطة الى التفصيل ، وهى حركة دائمة ، لكنها حركة انتقائية تختار من المشاهد كل ما له دلالة فقط ، ومن الأحداث كل ما له مغزى فقط .

« أقف على نافذتى أرقب الطريق » .

« رمال بيضاء تتحرك بطيئا على الطريق الأبيض ، كنت أتبع بنظرى نسقا منتظما فى حركتها » .

« كنت أمد بصرى الى البحر وأدرك اليوم أننى كنت أحاول أن أتبين الروابط بين الأشياء » .

من موقفى هنا لا أرى سوى البياض الجاف الصلب ، الوهج الأبيض، الجدار الأبيض والطريق الأبيض يضيق فى البعيد » .

« أتطلع وأراقب وأنتظر لوسى » .

راقبته وهو يختفى . لم يكن بالضبط يختفى ، بل يخفت ، يرتد بعيـدا .

كنت أرى ما يحدث ، أرى السدود تتشكل أمامى . خصالى الأجنبية التى كانت تسخره فى البـداية أصبحت تثير ضـيقة : عجزى عن تذكر الأسماء عن متابعة تفاصيل السياسة ، وصراعى مع لغته ، وحاجتى الى الوقاية من الشمس والبعوض والسلاطة الخضراء وماء الشرب .

« لم أعد أرى فيك حبيبى الآن » .

لذلك رويت له حكاية أول سراب رأيته على الطريق الطويل المتجه من الى « مايدو غورى » • رأيت السراب ثانية على الطريق الصحراوى الى الاسكندرية فى أول صيف لى هنا •

القصة مروية من خلال الاستعادة والتذكر والتفاعل بين زمن القصة وزمن الحكاية ، اذا استخدمنا مصطلحات تودوروف •

القصة تحدث خلال ساعات الادراك والتذكر بين الرمل ، والماء والحكاية تمتد لحوالى ١٢ سنة أطراف الحكاية وعناصرها الفاعلة هى :

١ ـ الرواية : هذه المرأة الأوروبية المتزوجة من رجل مصرى والتى تستعيد ذكرياتها معه وتفاصيل علاقاتها أثناء جولتها على البحر •

٢ ـ هذا الزوج المحب أولا والمتباعد المتبارد بعد ذلك بخصائصه الشرقية وصفاته الجسدية والسيكولوجية •

٣ ـ هذه الابنة الصغيرة كامنة لوسى باسمها الأجنبى ووجودها الخاص بالنسبة للأم هى « زينة الحياة » وهى كافية فى قلب المشهد الخاص التى تتشكل منه عناصر هذه القصة أو تتطور •

٤ ـ شخصيات أخرى ثانوية كالخادمة وبحركتها وخطواتها الخاصة فى المشى •

٥ ـ العناصر الفاعلة فى المشهد الذى يتم تكوينه من خلال الاستعادة والتذكر هى الرمال والماء والصحراء والسراب والمرآة •

حركة الذاكرة هنا شبيهة بحركة موج البحر الذى يتحرك بين جذر ومد دائمين لا يهدأن •

٦ ـ يستعان فى تكوين الخصائص الدلالية والرؤية للمشهد بحس تكوينى خاص وباحساسات خاصة بالحركة والملمس والروائح والطعوم والأصوات وكذلك الظل والنور •

رمل وموج ، صحراء وبحر ، وهج ورماد ، واستعادة لكل ذلك على هيئة دورات متداخلة دائمة كدوامات المياه أو دورات الحياة• فى السنوات الأولى من العلاقة كانت أمواج البحر « تتدفق وحروفها البيضاء المزبدة تنساب وتقضم الرمل برفق ثم تنحسر مخلفة أهلة واسعة من الرمال المبتلة

أعمق لونا ، وقد انقلب اصفرارها الى البنى الفاتح ، أما فى السنوات الأخيرة من العلاقة وبعد انقضائها » والآن انى أسير صوب البحر ، نحو حافة هذه القارة التى أعيش فيها ، التى كدت أموت فيها ، وحيث أنتظر أن تكبر ابنتى وتبتعد عنى تدريجيا أرى اشياء مختلفة عما رايت فى ذلك الصيف منذ ست سنوات • الرمال تبتلع فقاعات الزبد لتغرق عميقا ، وتلحق بالبحر فى جوف الأرض حيث لا نراها ، ومع كل نوبة جزر للمياه الخضراء ، يتخلى الرمل عن بعض منه لصالح البحر • ومع كل دفقة ماء ، يلقى البحر برمل آخر يستحوذ عليه الشاطىء من جديد » •

الرؤية الخاصة للعالم هى رؤية مائية اذا استخدمنا مصطلحات باشلار ، رؤية تجمع بين التدفق والتجمد وهى علاقة خاصة بين البحر والجفاف والشاطىء والرمال والماء والصحراء •

أمواج كانت تتدفق بيضاء فى الماضى بزبدها ورقتها فى ، خفيـة حركتها ثم تنحسر مخلفة أهلة من الرمال الواسعة المبتلة الأعمق لونا أما الآن فهى تأتى على هيئة فقاعات تبتلعها الرمال ، تلك التى تغرق عميقا وتلحق بالبحر فى أعماق الأرض ، هنا أيضا تركيز على حركة الجزر بمياهها الخضراء الداكنة والحركة الدائمة بين البحر والرمل والتى يتخلى خلالها جانب منها — الرمل — عن بعض لصالح لبحر على وفى جانب آخر منـه أو حركة أخرى ومنه ، يترك البحر بعض رماله على الشاطىء القريب •

الحركة الفاعلة فى بداية القصة هى حركة خاصة بالماء فى اتجاه الرمل ، بينما الحركة الفاعلة فى نهاية القصة حركة من الرمل فى اتجاه البحر ، الماء مهيمن فى الحركة الأولى ، بينما الرمل مهيمن فى الحركة الثانية ، الماء يسيطر فى حركة المد والوهج وتألق العلاقة ، بينما الرمل هو السائد فى حالة الجزر والخفوب وشحوب العلاقة • يرتبط الماء رمزيا بكل احتمالات الوجود ، فهو من ينبوع وقبر ، ذا سطح وعمق ، معرفـة ومجاهل ، يقين ولا يقين ، يرتبط الماء بالأنوثة والولادة والمبدأ الأنثوى والخصوبة والتجدد ، يرتبط الماء كذلك بالحياة والموت ، بالبناء والهدم • ماء البحر غير ماء النهر • كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملآن • البحر رمز للحياة ، للوجود المادى ، وللحركة اللا نهائيـة ومصـدر لكل احتمالات الوجود • رمز للعبور من حالة الى حالة ، ورمز للتحولات أيضا •

الرمل رمز يرتبـط بالصحراء والفراغ والخلاء ، ويرتبـط بعـدم الاستقرار ويرتبط بالمؤقت من العلاقات التى تذروها الرياح •

في قلب هذا الصراع الدرامي الخاص بين المد والجزر وبين الماء والرمال وبين البحر والصحراء تحضر نوستالجيا خاصة، حنين خاص لزمن مضى ولن يعود «نعم يضنيني الحنين ، ولكن ليس الحنين الى الوطن وحده، أحن لزمن ، زمن مضى ولن أعيشه من جديد ، أبدا أشتاق لعاشق كان لي ، ولن يكون لي من جديد ... أبدا » .

هناك نوع ما من انكسار القلب وضياع الأحلام في هذا العالم ، لكن في قلب هذا الانكسار ، وفي عمق هذا الضياع والحنين تضيء أيقونة خاصة فريدة هي هذه الطفلة الجميلة لوسى زينة الحياة .

٢ ــ زينة الحياة :

الأطفال حاضرون في هذه المجموعة على نحو كثيف وهو غالبا ما يكون حضورا خاصا مرتبطا بالفراق والطلاق والبين والنأى والموت والخذلان .

في زينة الحياة « القصة الأولى » يحدث فراق بين الأم الغربية والأب الشرقي وتبقى الطفلة « لوسى » دلالة على هذا الالتقاء الخاص والافتراق الخاص بين رجل وامرأة ، بين شرق وغرب ، بين ماض وحاضر هناك وصف في زينة الحياة لعمليات الحمل وحركة الجنين في بطن الأم والعلاقة الحميمة التي تنشأ قبل الولادة بين الأم وجنينها ثم وصف لتصاعد ونمو هذه العلاقة بعد ذلك ووصف لمشهد خاص لامرأة باكستانية نائمة على أريكة من الجلد الأسود « وطفلها ملتصق بجسدها .. احدى قدميه محشورة بين ركبتيها وأنفها مدسوسة في شعره . « كان أثمن ما تملكه في الدنيا معها على الأريكة كاملا غير منقوص . ولذا استسلمت الى نوم عميق . هذه الصورة خزنتها له ذاكرتي » وهي تكثر من التطلع والنظر والمراقبة للابنة لوسى وهي تتحرك وتلعب وتنمو وتضحك وتنام وتأكل .. وتغتسل وهناك وصف خاص للون بشرتها السمراء بوعد ما خلف الأذنين .. ولوسى هي بالنسبة لها كنزها وفخرها «هي اكتشافها ولقيتها وهي أيضا مصيدتها ومأساتها » .

في قصة « ميلودي » وصف خاص للون الأبيض والشعر الأصفر والعيون الزرقاء للطفلة ميلودى التي رأتها الراوية مع أمها انجى التركية ثم تصوير لحالة موت انجى المأساوي في حادث سيارة ، ثم تصوير والدها لكل ما يتعلق بهذا الموت حتى جسدها في المشرحة في فيلم فيديو، وعرض هذا الفيلم على الأم مع شريط آخر يصورها في أيامها المرحة السابقة . التصوير هنا له دلالة الرغبة الخاصة في الاحتفاظ بالأثر المتبقي من الموت :

الموتى الاغراء ، محاولة أخرى لتخليدهم وابقائهم أحياء ، ولو على سبيل الرؤية الوهمية والشبحية ما دامت الرؤية الادراكية الحقيقية الواقعية غير ممكنة الآن بسبب الموت . كما أن الأمر قد يشى برغبة خاصة من الاب في أن يشعر الأم بالذنب حتى تأتى له بابنة جديدة بديلة . فقدان الأبناء والامكانية الدائمة لفقدانهم احتمالية قائمة على نحو متكرر في قصص هذه المجموعة ..

في « شي ميلو » ليست هناك طفلة ، لكن هناك الطفلة التي كانت هناك في الماضي ، والتي أصبحت الآن ابنة كبيرة تجاوزها قطار الزواج ووصف للأب اليوناني وابنته في وحدتهما وعزلتهما ووحشتهما الشديدة وكآبتهما اللانهائية وحنينهما الدائم الى الماضي وأيام زمان الجميلة . كما أن « فرح » الشخصية الأخرى في القصة مطلقة لديها ولد هو كل حياتها ، ميلو بلا ولد ولا زوج وهناك والد عاجز عن حمايتها يحدق دوما في صور مهتزة متكررة في تليفزيون باهت الألوان .

في قصة « تحت التمرين » هناك صبي ضئيل الجسم يحملق في صورة خاصة لامرأة في وضع اغراء تعلن عن شيء ما . طفل ضائع في الليل والفقر واللاكيان . عم عبده وآمنة الخادمة السابقان في قصة (عودة) كانا يعانيان الاختناق من عدم وجود أطفال لديهما ، وهناك الحاجة الدائمة للأبناء وطقوس فك العقم وفك العمل وما يرتبط بذلك من معتقدات وأفكار وحركات موجودة .

في قصة « مارس » بشكل خاص هناك أيضاً هو الاحتياج الخاص لرؤية الابنة وهذا الحزن وهذه الوحشية نتيجة فراقها بسبب وجود الأم في المستشفى في انتظار الولادة طفل آخر في قصة « أذكرك » .. تقول الرواية :

« ابنتى في الحقيقة هي السبب في أننى أفضل أن أبقى على قيد الحياة .. ابنتى وذلك الطفل الآخر ، غير المحتفى به ، الموجود بداخلى والذي يتشبث بالحياة بكل قوته » .. تقول أيضا عن ابنتها « أريد أن أرقب عينيها ، في الضوء الخافت ، تتحركان تحت جفنيها المائلين الى البنفسجي الفاتح أرقب عينيها ، وأحاول أن أرى ما تحلم به » .

مولود يجيء للحياة وصديقة تتأهب للموت ، ومجيء وذهاب وصور مبتورة في الذاكرة ، وحجرة ذات ضوء أبيض باهر مؤلم ، ذكريات جميلة حول الصداقة وشجن شفيف حول الزوج والأبناء ، ورغبة خاصة في العودة إلى الطفولة ، أو الى المراهقة ونوستالجيا خاصة حميمة للوطن .

٣ ـ المركز والهامش :

تمتلىء القصص بالشخصيات الهامشية : المرأة الغربية فى مجتمع شرقى (زينة الحياة) والأقليات فى مجتمع الأغلبيين (الأتراك فى الخليج مثلا فى قصة ميلودى واليونانيون فى مصر فى قصة شى ميلو) والمسيحيون فى مجتمعات اسلامية (قصة شى ميلو) أيضا • والأطفال فى مجتمعات الكبار ، والفقراء ، والخادمات فى مجتمعات السادة الأغنياء (قصة تحت التمرين مثلا صورة الصبى وأمه) والشخصيات المثقفة فى مجتمعات تهيمن عليها الصور البدائية للا وعى الجمعى بمعتقداته وطقوسه وأفعاله العنيفة (قصة مارس مثلا) كما أن المرأة هامشية أيضا فى مجتمع الرجال • دائما هناك فعل سلبى أو عنيف يقع على هذه الشخصيات الهامشية أو على هذه الأقليات العلاقة الفاترة والانفصال فى قصص « زينة الدنيا » و « عودة ») وموت الابنة فى « ميلودى » والافتقار للحنان وضياع الأحلام فى (شى ميلو) والسلوك المهدد العنيف فى (تحت التمرين) والاغتصاب الجنسى فى « مارس » والوقوف على مشارف الزنا بالمحارم فى « السخان » • وهذه الهامشية معبر عنها :

١ ـ من خلال الحضور الخاص لعدد كبير من الأسماء الأجنبية فى المجموعة (لوسى ـ شون ـ ميلودى ـ انجى ـ فيليب ـ ميلو ـ ثيوفاسيلاكس وغيرها) •

٢ ـ ومعبر عنها أيضا من خلال هذا الحضور الخاص لهذه النظرية الخاصة الى الذات وهذه النظرة الخاصة الى الآخر : مثلا الخادمة فهيمة فى قصة شى ميلو التى تعتقد بأن الكثير من الخواجات « مالهمش فى الستات » • وأيضا صورة الشرق عن الغرب كما تراها المرأة السعودية فى قصة « أذكرك » حين تعتقد أنهم فى الغرب يعيشون كالحيوانات وكذلك صورة المرأة الغربية (رئيسة التمريض الاسكتلندية) عن الشرقيين فى هذا المكان الخاص حين ترى أنهم حيوانات • لا يفهمون شيئا • يعتقدون أنهم بالقوانين والقيود اصبحوا متحضرين والهامشية تحضر هنا من خلال الاستبعاد والنفى الخاص للآخر والصاق كل السمات والخصال السلبية به من أجل اثبات كل الخصائص الايجابية للذات أو للمركز •

فى القصة حضور خاص للموت بحالاته الفعلية والمجازية ، موت يجعل الفناء موجودا فى المركز والحياة موجودة فى الهامش (الذاكرة والماضى مثلا هامش مقارنة بالادراك والحاضر) • كثيرا ما كان الأب والزوج

غائبا ، وكثيرا ما قامت المرأة بدور الأم والأب ، حضور الأب كثيرا ما كان رمزيا (فى « شى ميلو » مثلا) بينما حضور الأم كان هو الأساس والمركز على الأقل بالنسبة لأطفالها ، رغم أنها هامشية الشعور والوجدان .

٤ ـ الحضور الخاص للون :

تستخدم « أهداف سويف » الألوان بأنواعها ودرجاتها وتشبعاتها المختلفة فى هذه المجموعة برهافة عالية . اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (الانفعالية والخصائص المعرفيـة) كما أن له قيمة الايحاء بالزمن ، وله أيضا قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة : تفكير الشخص حول العالم وكيف يعبر عن رؤيته الخاصة هذه له . فى « زينة الحياة » هناك هذا التصوير لحركة الرمال التى تتابعها الرواية بنظرتها وهى تتخذ أشكالا تتغير وتنمو بين حمرة الغروب فى يوم وزرقة الفجر فى اليوم التالى « وهناك أيضا هذه المتابعة الخاصة من النافذة للرمال البيضاء التى تتحرك بطيئا على الطريق الأبيض هناك هذه الرؤية الخاصة للبياض الجاف الصلب ، الوهج الأبيض والجدار الأبيض والطريق الأبيض الذى يضيق فى البعيد » .

هناك هذا التعبير بالظـل والنور ، والزجاج والشيش ، والحجرة تسبح فى ظل خفيف ، شيش النافذة مغلق يحجب الشمس الساطعة .

هناك هذا الوصف الخاص لملابس المرأة الباكستانية التى سبق ذكر رؤية الراوية لها فى أحد المطارات بينما هى نائمة تحتضن طفلها ، « كان ثوبها وبنطـالها من حرير أصفر زاه ، والثوب موشح بأزهار يانعـة من البنفسجى والأخضر »، وتذكر لاحساسات بصرية فى رحلات أخرى حدثت فى الماضى « فى سوق كادونا فى نيجيريا كانت الذبائح المرقشة الحمراء مصفوفة على منصات خشبية تظلها مظلات رمادية من البلاستيك » .

هناك أيضـا هذا الاحسـاس الخاص بالبرودة والحرارة والصور الارتسامية الخاصة الحاضرة على نحو كثيف بعد حدوث المشاهد والأحداث .

هناك وصف للمشبك الأزرق التى تربط شعر ابنتها ووصف للون بشرة الابنة السمراء ما عدا ما خلف الأذنين « حيث يبهت اللون الى لون الذرة الفاتح يشعر بزغب ذهبى » .

هنـاك وصف للمياه الخضراء والأمواج البيضـاء والزرقة الغامقـة الخاصة بالماء كدلالة على الحزن والفقد والتلاشى وضياع الرؤية وضبابية

الأحلام في « ميلودى » وصف لوجه الطفلة التركية الصغيرة بوجهها الأبيض وشعرها الأصفر وعيونها الزرقاء ووصف لملابس أمها السوداء وكذلك شعرها الأسود والهالات السوداء حول عينيها وكذلك شفافية الأجزاء المرئية من جسدها .

في « شي ميلو » تصوير لحالة « ميلو » التي تقضي نهارها ترقب الستائر الحمراء القديمة التي تحجب مدخل المطعم ووصف لقميص فيليب (الذي كانت تحبه) الأبيض ومنديله الأبيض وبنطلونه الرمادى .

في « تحت التمرين » هناك وصف لملابس الصبي الذي يحدق في لوحة الإعلانات المبهرة على أنه « أسمر البشرة » يرتدي بنطلون بيجامة أخضر باهت ، وتيشرت من النايلون البني » ووصف للبساط الموضوع على الأرض في حجرة جلوس الست نادية بأنه أبيض ، وهي كذلك — الست نادية — تطلب من أم يسرى — أم ذلك الصبي — أن تحضر لها الباذنجان الأبيض .

في « تحت التمرين » أيضا وصف لصالون الحلاقة بزجاجه الفيميه وللصبي يسرى بعد أن عمل فيه وهو يرتدى الجينز الأزرق والتيشرت الأزرق الفاتح والحذاء الأبيض وهو ينشر بشاكير كبيرة ناعمة بنفسجية أرجوانية الحواف .

وهناك أيضا في « تحت التمرين » وصف لمجففات الشعر المكسوة بالقطيفة الأرجوانية ، « والأرضية سيراميك ايطالى ذهبي وبنفسجي والمرايا تعطى لونا ورديا خفيفا » ، هناك أيضا في نفس القصة وصف لألوان أحمر الشفاه الوردية والحمراء والبرتقالية على حافة فناجين القهوة وعلى بقايا (أعقاب) السجائر .

في « السخان » يرتدى صلاح (الأخ الأكبر) جلبابا أبيض وطاقية بيضاء ويصلي صلاة المغرب . وفي مشهد آخر وصف لملابس صلاح ذلك الذى لديه « ثلاثة بنطلونات » رمادية ودستة قمصان بيضاء ، وستة أزواج من الجوارب الرمادية وزوج واحد من الجلد الأسود .

في « المولد » وصف للكاتدرائية البيضاء التي يلفها الصمت وفي « مارس » وصف لبلاط مسجد أبي السعود « الأبيض » وأيضا وصف لجلابيب الرجال البيضاء في الموالد وعماماتهم ووصف لرجال في سراويل رمادية وقمصان بيضاء ووصف لمقابر ملونة بأبيض وأصفر وأزرق وأخضر .

وفى « عودة » وصف من خلال الذاكرة للحديقة الخضراء التى كانت بأشجارها الوارفة وطرقاتها التى من الرمل الأحمر ، ثم وصف لهذا البناء الجديد الذى يقع فى مقدمته مسجد من حجر أصفر مكتوب عليه بحروف كبيرة خضراء جامع رضوان وهناك أيضا وصف لتلك الستائر البيضاء العفيفة فى واقع كأنه الحلم ونحلم كأنه الواقع .

فى « لذكرك » حديث عن « غشاوة المياه البيضاء التى تكسو عينى المربية العجوزة فترى الناس والأشياء مضببة مهزوزة وهناك أيضا تذكر للصديقة المريضة فى الضوء الخافت على « سريرها الذى يغطيه جرام كبير من الفراء الأبيض » وهناك أيضا حديث عن « قميص نوم القطنى الأبيض الفضفاض » وحديث عن ضوء أبيض باهر مؤلم يؤذيها فى لحظات الولادة .

ما دلالة الألوان ؟ ما اللون الغالب عليها أو من بينها ؟

اللون وسيلة لرسم المشاهد والتعبير عنها بشكل خاص وحميم ؛ اللون تعبير عن تفكير بصرى خاص يحاول أن يفهم العالم وأن يعبر عن فهمه ورؤيته وادراكه وتذكره للعالم من خلال لغة الشكل .

التفكير البصرى الخاص فى هذه المجموعة موجود فى هذا التعبير الخاص عن افعال النظر والتحديق والرؤية للخارج التى تفتح أبوابه التحديق والنظر والرؤية للداخل وتحرك بوابات الذاكرة على مصراعيها وتجئ لنا بالماضى والقديم .

تتفاعل أفعال النظر والحركة فى المكان والتعبير بالجسد وبالايماءة والصمت واللغة والضوء والظل والروائح ورصد التحولات ونثر الرموز (القطة والحصان مثلا) فى تأكيد الخصوصية الخاصة لهذا العالم الفريد .

ترتبط الألوان بالواضح المتمايز المتنوع المتجلى المتعدد الذى يؤكد الضوء ويثبته ، وترتبط أيضا بالتضاد والتناقض ، بالحياة والموت ، بالغامض والملتبس ، بالضوء الذى لا يوجد لون بدونه . وكما لاحظنا فان اللون الغالب المهيمن فى معظم مشاهد هذه المجموعة هو اللون الأبيض ، ثم يأتى بعده اللون الرمادى ، الذى هو بدرجة ما حالة من حالات الأبيض والأسود . اللون الأبيض هو لون الملابس (ولون الجلابيب والقمصان والطواقى والحرام والمناديل) وهو أيضا لون الرمال ، والطريق الأبيض الذى يضيق ، والجدار الأبيض ، والأمواج البيضاء ، هو أيضا لون الوجه أحيانا ، ولون الباذنجان ، ولون المياه البيضاء فى ذلك المرض الشهير الذى

يصيب العيون . ارتبط اللون الأبيض بنهاية الحب والزواج في قصة زينة الحياة وارتبط بموت الطفلة (البيضاء) في ميلدوى وارتبط بملابس الصبى الفقير في تحت التمرين ، وارتبط بملابس فيليب وبحدوث الفراق ونهاية أحلام ميلو معه دبه في شي ميلو وارتبط بملابس صلاح ، وفحيح السخان والزنا بالمحارم في « السخان » وارتبط بالموت والفراق في « أذكرك » وارتبط بالوعى واللا وعى الجمعى الغائب الحاضر ، وبالاغتصاب والأفعال العنيفة في « مارس » وارتبط بانتهاء العلاقة الحميمة في « عودة » .

وهكذا فان الدلالة الخاصة للون الأبيض هي دلالة سلبية في معظم الأحوال . الأبيض رمزيا قد يرتبط بالاكتمال والبساطة والضوء والشمس والنقاء والهواء والاشراق والبراءة والطهر والقداسة ، لكنه هنا يرتبط بكل ما هو مضاد ومناقض لذلك على نحو فريد .

ويمكننا أن نقول أن الشيء نفسه صحيح ، بدرجة كبيرة ، بالنسبة للون الرمادى كذلك هذا اللون المحايد المرتبط بالحزن والاكتئاب والنحيب والموت (الرماد) ، هذا اللون المرتبط بالندم والخذلان والغياب لابد أن يسلمنا للحديث عن محور آخر خاص جدير بالاهتمام في هذه المجموعة الا وهو محور :

٥ ـ الذاكرة والنسيان :

يرتبط التذكر بالماضى ، ويرتبط كذلك بالطفولة ، وهو يرتبط كذلك بالعودة الى الأماكن الحميمة وبمحاولة اكتشاف دلالات العابر والمغادر والمفارق من الأشخاص والأشياء .

في « زينة الحياة » قصة تذكر لماضى انقضى وعلاقة انتهت ، لكن كل آثارها مازالت تحيا في الوجدان وفي « مارس » تدرك عائشة أن الماضى الذى ظنت أنه اندثر مازال قائما . ويكون هنا الوصف والتصوير والرصد الخاص لمشاهد طقوس الزار ، والموالد ، والبخور ، والزحام ، والرقص ، وزيارة الأضرحة والمقابر ، وكلها معبرة عن ماضى لم ينته أبدا مازال يحيا يانعا بكل عنفوانه في قلب هذا الحاضر الخاص المزيج . وفي « السخان » يستمر الماضى الجامد الضيق المحدود الطقسى المقيد ، سواء كان على هيئة أفكار أو غرائز أماكن أو معتقدات أو علاقات مؤثرا على سلوك الشخصيات وعلى تفاعلاتها الخاصة في الحاضر . مازال الماضى يحكم بعض الشخصيات بشكل حوازى وسواس قهرى متسلط وهى لا تستطيع أن تجد منه فكاكا الا بأن تستسلم له أو أن تنزلق في مسارب سلوكية غير سوية وغير متوازنة (سلوك الزنا بالمحارم عند صلاح في قصة السخان مثلا) .

هناك قصة فى المجموعة بعنوان « عودة » وفيها تعود الرواية بالفعل بحثا عن بعض الكتب الى مكان له وجوده الخاص فى ذاكرتها ، وفى حياتها، الى بيت شهد بداية علاقة خصبة فى حياتها وشهد نهاية هذه العلاقة أيضا وهناك احاطة وتفصيل لعناصر هذا البيت ومحتوياته بحديقته الخضراء وأشجاره الوارقة وأحواض زهوره وطرقاته ذات الرمال الحمراء وهو هنا اقرب الى المشاهد الحلمية الخاصة المتوهمة ، ثم هناك رصد للتحولات التى طرأت على المكان فى الخارج ولعمليات البناء الجديدة بعشوائيتها الواضحة وفوضاها غير المحدودة هناك تنشيط للذاكرة هنا من خلال الروائح، رائحة الطلاء الجديد الموجودة باستمرار مدفونة فى الذاكرة رغم مرور السنين . هناك هذه الاستمرارية والديمومة الخاصة لروائح الأشياء وآثارها . واحساس الراوية بالرائحة يشبه احساس الانسان الذى تبتر رجله ويظل يشعر بآلامها أثر متوهم وخيالى لكنه واقعى أيضا لأنه موجود هناك فى مناطق الشم الخاصة من المخ . هناك تجول وتحول بين الذكريات والمرايا القديمة والأثاث والستائر والصور فى اطارها المعلقة ، وبين الملابس والأحلام .

يحضر رمز المرآة هنا كرمز خاص دال على علاقة وهنت وانتهت وذات تغيرت وتحولت « تنظر الى المرآة وترى امرأة مختلفة . تنظر الى المرآة وتحاول لمس وجهها ميخيفها الحاجز الزجاجى . لا تستطيع لمس ملامح وجهها » .

المرآة رمز حاضر فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة وهو رمز بصرى وسيكولوجى خاص يرتبط بالعلاقة بين الانسان ونفسه ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الذات والآخر وهو أيضا رمز يرتبط بالموت أو بالخوف من الموت (كما فى حالة تغطية المرايا بأغطية معينة فى زينة الحياة بعد ولادة لوسى اعتقادا من المحيطين بها أن الوليد الذى ينظر الى مرآة انما ينظر الى قبره . وهى فكرة موجودة فى بعض الأساطير الفرعونية واليونانية ولدى البدائيين من قبائل الزولو وهى أساطير تربط بين الانسان وظله وتؤكد أهمية عدم النظر الى المرآة أو الظلام والا حاق الموت بهذا الناظر كما حلق بنرجس عندما أحدق صورته) .

والمرآة موجودة أيضا فى « تحت التمرين » فى محل الكوافير ، وموجودة فى « عودة » كما أشرنا والموت فى القصص قد يكون حرفيا عيانيا وقد يكون مجازيا رمزيا ، وفى الحالتين هناك شىء يحضر وينقضى ، لكنه لا ينسى ولا يندثر ، وهناك شىء تحضر نيابة عنه ، وقد يون هو الموت السيكولوجى الحالى المرتبط بحياة خصبة كانت هناك وانقضت لكن آثارها مازالت حية هنا ، يتم تذكرها والعودة اليها دوما فى هذا الحاضر الخاص الشاحب والحزين .

٦ ـ خاتمـــة :

لا نستطيع أن ندعى أننا قمنا فى هذه الدراسة بالإحاطة بكل مكونات هذه المجموعة المتميزة « زينة الحياة » لأهداف سويف ، فكل قصة من هذه القصص تحتاج الى قراءة متعمقة متنصلة من أجل الكشف عن أعماقها وعن دلالاتها الخاصة والكبيرة ، كل ما استطعنا أن نقوم به هو أن نقترب فقط من بعض هذه المكونات ، فركزنا على دلالة النظر ، وعلى عالم الاطفال ، وعلى أهمية التعبير باللون فى هذه المجموعة ، وكذلك على جدلية المركز والهامش، وأيضا على دلالات الموت . وكل ما سبق يرتبط بشكل خاص بهذا العالم الفريد الذى يتشكل بين الذاكرة والنسيان .

موج يجرى وراء موج

قراءة فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية»

لـ «إبراهيم عبد المجيد»

يصعب أن نحيط بهذه الرواية أو ببعض مكوناتها فى دراسة واحدة ؛ فهذه الرواية أشبه برؤية كونية أو كلية حول عالم الاسكندرية فى الأربعينيات ، هذا العالم الصغير الذى كان فى حالة تماس ساخن مع العالم الأكبر ، ذلك الذى كان يموج بحروب طاحنة بين المحور والحلفاء .

عالم على الهامش يعيش فيه بشر هامشيون وجدوا أنفسهم فجأة بين شقى رحى ، وفى قلب الأحداث . وفيما بين ذاكرة العالم ونسيانه ، بين تاريخه وجغرافيته ، بين أطره ومشاهده ، بين مده وجزر موجاته ، بين تياراته وحركاته الباطنية والظاهرية بأبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية والطبية والفنية والاقتصادية والانسانية عامة تحركت فصول هذه الرواية وتجسدت (١) .

هذه ، فقط ، نظرة طائر على هذه الفصول .

المشهد والاطار :

يرصد ابراهيم عبد المجيد فى هذه الرواية المهمة حياة الاسكندرية فى الأبعينيات تفاصيلها كافة ، شكل بيوت الاسكندرية وشوارعها وحاناتها ، ملابس النساء ، أشكال الاضاءة فى الشوارع ، قصات الشعر ، ملابس الرجال والأطفال ، البضائع التى فى المحلات ، نداءات الباعة وأغانيهم ، الممثلون والممثلات المشهورون والمشهورات من أبطال السينما المصرية والأجنبية وأشهر أفلامهم ، وواجهات المحلات والمقاهى ، وعلامات محلات التبغ بألوانها الحمراء ، روائح السمن وجوز الهند والسكر فى محلات الحلوانية ، محلات لتحف والأنتيكات والساعات ، روائح الجمملكة والأستر والكحول والبويات ، النداءات والمعاكسات ، روائح الأرضية الأسمنتية المرشوشة بالماء ، الاسكندرية القديمة والاسكندرية الحديثة ، بنات الليل والمقاومة السرية ومحاولة انهاء الاحتلال ، الغلاء الفاحش

والثراء الأفحش ، الكبارى ووسائل المواصلات والشركات والميادين بتماثيلها المشهورة ، ترعة المحمودية وراغب وكرموز وغيط العنب ودوران سيدى كريم ، الحفاء والعراء والبطالة والبغاء ، التدافع من أجل لقمة العيش والاحتفالات الملكية ، الاحتفالات الدينية لدى المسلمين والمسيحيين وحالات التراحم والمودة والمحبة التى كانت سائدة • عامود السوارى وكوم الشقافة • حكايات الأولياء السحرية الخارقة : حكايات أبى العباس وأبى الدرداء والسيد البدوى والمرجرجس وامتزاج التراث الاسلامى والمسيحى، تناول فاكهة أبى فروة فى المساء والاصغاء لأغانى عبد الوهاب • البرتقال اليافاوى الوفير والأفلام والمسرحيات واسعة الانتشار ، سرقات لوحات لبعض الفنانين وأخبار العالم العسكرية وغير العسكرية ، حوادث القتل والسرقة والاغتصاب وظهور الجثث على نحو متكرر فى ترعة المحمودية • أطفال يلعبون وبوارج تضرب وتختفى وطرادات ألمانية تدمر سفن الحلفاء وطائرات المانية تضرب الاسكندرية وتجعل « لا أحد ينام » فيها • أقراص « رى زيكس » الطبية التى تعيد الشباب والطاقة وكأنها أقراص الفياجرا ذائعة الصيت فى أيامنا هذه بعد ما يزيد على خمسين عاما • بنات تباع من بيت دعارة إلى بيت آخر وتنتقل فى عمليات مقايضة وتبادل على طول البلاد وعرضها وشمالها وجنوبها ، احتفالات القيد الأصغر والأحكام العرفيـة والطوارىء ، ماركات السـيارات والسجائر وملابس الأطفال الزاهية فى العيد والفرق الموسيقية العسكرية التى تعزف أغانى عبد الوهاب وأم كلثوم فى الميادين ، رائحة يود البحر ورائحة زفارة السمك وملابس باعة السمك المميزة وأنواع الشعل المختلفة متنوعة الأحجام والأسعار •

مقارنات بين الاحتفالات بالأعيـاد فى القرية والاحتفـالات بها فى المدينة وجنود من كافة أنحاء الامبراطورية التى كانت لا تغرب عنها الشمس يجيئون الى الاسكندرية ويغيبون عنها ولا أحد ينام فيها •

... الشوارع وهى موحلة وهى متربة وهى جافة وأخبار عن تأهب قدوم هتلر الى الاسكندرية • ..

ـ مجد الدين يغادر قريته بسبب أحداث ثأر قديمة تتجدد ويذهب الى الاسكندرية واقعا تحت أسر حلمه الساحر بها تحت تأثير حكايات اخيه البهى ، مجد الدين يقابل دميان فى السجن مرة سريعة ثم يقابله لحظة مقتل أخيه البهى ، فى معركة لا معنى لها بين أبناء الشمال وأبناء الجنوب، كان لابد أن يموت البهى حتى يظهر دميان ، دميان يحل محل البهى ، دميان يصبح لمجد الدين الأخ الذى لم تلده أمه •

.. هتلر يغزو تشيكوسلوفاكيا والنمسا ويدخل هذه الليلة بولندا ومجد الدين يبدأ رحلته الخاصة الى الاسكندرية ، رحلة لاكتشاف المكان واكتشاف الذات والآخر الحميم . الاتحاد السوفيتي يوقع معاهدة عدم اعتداء مع هتلر يتم نقضها بعد ذلك وايطاليا موجودة في ليبيا وأوروبا مرعوبة ولا أحد ينام في الاسكندرية .

مشكلات الثأر في قرية مجد الدين بدأت مع الحرب العالمية الأولى وكمنت مدة طويلة ثم انبعثت من رقادها مع مطلع الحرب العالمية الثانية ، ومجد الدين يغادر قريته ويتم قتل أخيه البهي ويتقابل مجد الدين مع دميان ، وتنشأ بينهما صداقة جميلة وعميقة لا ينجح شيء في التسرب اليها الا الموت ، موت دميان في نهاية الرواية .

وراسو تكاد تختفي من الوجود والأحذية تختفي من أقدام المصريين ، وتظهر مشروعات لمكافحة الحفاء ، البهي المنذور للألم الموجود المجهول الغائب الحاضر الجميل ماتن النساء المحرك « للأحداث الذي لا يتحرك كأنه أرسطو ، البهي الذي لم يكن محسوبا دائما ، عاد من الحرب العالمية الأولى التي شارك فيها - بلا بهاء ولا نور ، انطفأ خرجت منه طاقة النور ، البهي لم يكن محسوبا دائما وهذا كان سر أمه الكبير » .

البهي ، باع أرضه واختفى ثم عاد ثم اختفى ثم عاد وهكذا حتى مات . البهي كان بمثابة النداهة التي نادت مجد الدين وجذبته الى الاسكندرية ولم يستطع مجد الدين أن يقاوم سحر النداء الغامض ، البهي يظهر بين وقت وآخر مهما طال الزمن الفاصل بين ظهور وظهور ، البهي يظهر أحيانا راكبا فرسا أشهب يمرح على حافة الترعة وعلى أطراف الحقول البهي يقيم محكمة وهمية ابتدعها للثأر للنساء من أزواجهن وظالميهن البهي صمم على خراب ديار القرية كلها ، ونجح في ذلك الى حد كبير ، البهي يموت بشكل عبثي في معركة لا ضرورة لها بين أهل الشمال « البحاروة » . وأهل الجنوب « الصعايدة » ، البهي يموت وتولد العلاقة الجديدة الخصبة القوية بين مجد الدين ودميان .

مجد الدين ودميان يبحثان عن العمل وخلال بحثهما عن العمل يكتشفان المكان وخلال اكتشافهما للمكان يكتشفان ذاتيهما ويكتشفان هذه المحبة التي تتعمق شيئا فشيئا بينهما .

يمر مجد الدين ودميان خلال رحلة بحثهما عن العمل بأحياء الفقراء وأحياء الأغنياء في الاسكندرية . يشمان رائحة التمباك ويشاهدان المطاعم

والبازارات وأماكن الصيارفة والمقاهى والبورصة ويشمان « رائحة اليود والعشب التى تتسرب منعشة فى الفضاء ويتنسمان الهواء الذى له طعم الماء العذب السلسبيل .

الشباب يحتال على الحياة والعمل فى الاسكندرية ، فيلجأ بعضهم الى حمل المارة من أحد جانبى الشارع الى الجانب الآخر خلال الأيام غزيرة الأمطار ويلجأ الأطفال الى جمع أعقاب (مخلفات) السجائر وبيعها مرة أخرى وتكثر أحداث القتل والانتحار الشبيهة في جوهرها وشكلها بكثير من أحداث القتل والانتحار والجرائم الأخرى التى تحدث الآن خــلال التسعينيات ، البطالة التى تظهر وتتزايد ويتزايد معها الانحلال الأخلاقى، والضياع الخاص للفقراء والمعدمين والمهمشين الضائعين .

معارك جوية وبحرية وبرية طاحنة وفرق موسيقية وغنائية وأفلام جديدة وحوادث اعدام وواليد جدد ووفيات وأفراح .

طبيعة جامحة بقوة رعدهــا وقسوة أمطارها وحلكة ظلامها وحياة تمتلىء بالألم والمعاناة والخوف والترقب وفقدان اليقين . وفتى أضعف يظهر دوما أمام أبواب الشركات ويختفى ، يبحث عن عمل ولا يجــده ، ويتابع مجد الدين فى سيره الى المقهى ويقول دميان لمجد الدين عنه « هذا قرينك يا مجد الدين خرج لك من تحت الأرض ويتأمل مجد الدين الفتى المعتوه ويرى فيه واحدا من أبناء الله الصغار الضائعين المباركين أيضا » .

الكونت زيزينيا يقاضى بلدية الاسكندرية لأنها استولت على أملاكه بالرمل (هنــاك قضايا كثيرة تشبــبه ذلك فى أيامنا هذه أيضا) ، أفلام جديدة ، وهزائم وانتصارات، أمراض تكثر وتشيع وزلازل تحدث ورقصات جديدة تظهر ومازال مجد الدين ودميان يبحثان عن عمل ، وتجىء أعياد وتتداخل المستويات الروائية الابداعية بل وهناك ابداع أيضا فى التكوين الخاص بالمستويات التسجيلية حيث مزج خلالها ابراهيم عبد المجيد بشكل مرهف بين الكونى والفردى والعــالمى والمحلى ، الجرم الصغير والعــالم الأكبر (٢) ، ويموت الفتى الأضعف وتلفظ ترعة المحمودية جثته بعد أن قتله أبوه فى لوثة عقلية مفاجئة وكان قد قتل أمه من قبل فى لوثة مماثلة ويتكاثر باعة الترمس وباعة نشارة الخشب وتجىء أفلام جديدة لكلارك جيبل وجوان كراوفورد وتجىء أعياد الميلاد وشم النسيم بعدها .

وتكثر الغارات على الاسكندرية وتختفى مظاهر الحياة خلال الغارات لكنها تعود بعدها أشد قوة ، طائرات ألمانية وايطالية تهاجم الاسكندرية

وقوات ايطالية تهاجم العلمين وشبان وشابات تتزايد أحلامهم وأحلامهن بأوروبا (وباريس خاصة) بالعلم والحضارة والمتعة والفن والحرية ، وتظهر طوابير من الناس غريبة الملامح (محور وحلفاء) وتنشأ أدعية مشتركة بين المسلمين والمسيحيين خلال الغارات ، وتتحرك عين الكاتب واصفة لنا أشجار الكافور والسنديان والنخيل الهندى السامق والأكاسيا العارية ، ويحضر بحر الاسكندرية بأسماكه وروائحه وسفنه وتاريخه ، هذا البحر الذى تأتى أمواجه وتذهب ثم تأتى وتذهب بلا نهاية فى استمرارية خالدة رمز لاسكندرية خالدة تهب روائحها من كل صفحات الرواية تتشكل مشاهدها وأماكنها ويحيا بشرها وينجح مجد الدين ودميان فى الحصول على عمل فى السكة الحديد التى يتم مدها لنقل جنود وعتاد قوات الحلفاء ، وتعمهما حالة من الرضا النسبى ٠

وتظل القطارات تذهب وتجىء من أماكن القتال فى الصحراء الغربية وحتى الاسكندرية وبالعكس ، موت وحياة ، انتصارات وهزائم وجنسيات مختلفة تتفاعل وتحتك بأفكارها وتصوراتها المختلفة عن بعضها بعضا هنود وسودانيون ونوبيون ومصريون وأفارقة واستراليون ، ويجىء تاريخ حفر ترعة المحمودية بموتاها وحكاياتها التى لا تنسى التى يقول عنها الكاتب « هل يحتاج أمة من الامم الى أكثر من مائتى الف قتيل ليكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح والجنون والعفاريت » ٠

وتستمر حركة النقل ويستمر استعراض وسرد تاريخ المؤسسات والأفراد والحكومات والشعوب ، وتستمر المحمودية مستودعا للأسرار وهناك عشق خاص لدى الكاتب للاسكندرية عامة ولترعة المحمودية خاصة، عشق يمتزج بالدم (والتعبير ماخوذ من روايته المعروفة العشق والدم) التى دارت رحاها بجوار المحمودية ، احساس بالمكان ، واحساس بالزمان ، وقصائد وغناء ، وتراث واحساس بالفراغ ، وتوقع للموت تحت تأثير الغارات التى تكشف عن الطبائع الحقيقية للناس ، ولا أحد ينام فى الاسكندرية ، بيوت خشبية صفراء ، وبيوت منخفضة من دور واحد ، وبوابات وطرق وعشش وبيوت صفيح فى عمال حركة وعمال دريسة ، وصحراء قاحلة وشوق للأهل والأحباب ، وقصة حب جديد كانت قد نشأت بين رشدى (المسلم) وكاميليا (المسيحية) ٠

ليقدم لنا مجموعة من المشاهد الجميلة بعد خروج مجد الدين من منزل رشدى وأبيه شاهين ، مشاهد عن البشر الهامشيين الضائعين فى الليل ، ومشاهد عن الليل ذاته باضوائه وأصواته ، والطريق الممتد التى بظللها والخوف الممتد المصاحب لمشى مجد الدين فيه ، وتساؤلات وتأملات حول شوارع البان والنرجس والفل والريحان والرند والكروم والقرنفل٠

... تأملات عن شوارع بأسماء وملصقات أو وقائع رثة كلها ، كما يتأمل مجد الدين في شوارع رثة ، سقيمة متخمة بناس متعبين مشردين ، لا يدرك أحد منهم أنهم ينتمون الى المدينة الكبيرة التي يتحرك فيها كل شيء ، الا هذا المكان ، أنهم لا ينتمون الى الاسكندرية أبداً هؤلاء الذين يعيشون في هذا المكان ، الاسكندرية البيضاء المرحة المشتقرة لاهية عنهم لا تفطن اليهم ، انهم نفايات ألقتها المدن والقرى البعيدة .

حتى كان هناك من يتوقف قليلا من أجل النفايات ، ومن يصدق أنه من بين هذه النفايات يخرج أحياء وشعراء ومجانين وأولياء لله صالحون ! فقط القتلة والمجرمون الجديرون بالبقاء في هذا الجزء العفن .

ولا تعرف ما اذا كانت هذه فلسفة مجد الدين حول المكان بملامحه ونفاياته أم هذه فلسفة ابراهيم عبد المجيد حوله ، هنا تداخل بين مستويات وعي « مجد الدين » ومستوى وعي « ابراهيم عبد المجيد » بحيث بدت لنا هذه اللغة الاحتقارية التي تتحدث عن بشر ضائعين متعبين مشردين تصفهم بأنهم نفايات ، لغة غريبة عن روح مجد الدين السمحة المتسامحة المتفهمة القريبة من روح الأولياء والمتصوفة والعارفين بالله ، هي لغة مثقفة الى حد ما ، ومن ثم بدت غريبة الى حد ما في هذا السياق أيضا وتفشل قصة حب رشدى وكاميليا ، كاميليا تتحول الى راهبة في أحد الأديرة بجنوب مصر ، تشفى المرضى وتقوم بالمعجزات ، ويتحول رشدى الى شاعر ، هل كان لابد أن يحدث ذلك ؟

وبعد ذلك يذهب رشدى من الاسكندرية الى الصعيد (أسيوط) ماشيا على الأقدام ، يستخرج جثث الموتى من النيل ، ويعمل في الحقول ، ويتعرف على أحوال الفلاحين المهانين المبتذلين ، ولا يبيت في القرية الواحدة أكثر من ليلتين ، ويتفجر نبع الشعر ، ويقابل كاميليا وتباركه ..

قبل ذلك كان رشدى يختفى ويعود ثم يختفى ، مثله في ذلك مثل البهى ، وتحضر قبل ذلك أيضا احتفالات المارجرجس والمرسي أبو العباس ، والفنانون الوشامون والباعة الجائلون في موالد المارجرجس والمرسى أبو العباس والعدوى وأبي الدرداء وسيدى بشر ، ورائحة البصل في الموالد وروائح أخرى ، وتتزايد حمى وطوفان الحرب ، ويظهر فيلم لعلى الكسار ، ويطعن شاب حلاقا لم يرد أن يحلق لصديقه مجانا ، ويمتزج العادي بالكوني ، وتتزايد قضايا التسول والبغاء ، والقوادين والقمار والمراهنات والانتحار ، والاكتشافات الأثرية والعروض المسرحية ، والأفلام الأجنبية الجديدة ، ويظهر فيلم ذهب مع الريح ، ويبدأ سطوع نجم روميل ثعلب الصحراء ويتزايد عدد المواليد من المصريين والأجانب ، ويتزايد عدد الوفيات بسبب الأمراض والسكر والجنون والانتحار والغارات .

ويتم نقل مجد الدين ودميان الى العلمين ، ويصور ابراهيم عبد المجيد جماليات الساحل الشمالى الممتد من الاسكندرية حتى « السلوم » ، ساحل مريوط ، حتى ليبيا ، وهو ـ كما قال ـ الساحل المنسى فى مصر (لم يعد كذلك يا ابراهيم) ، يصور جماليات البحر والصحراء : « الصحراء لها من كل ناحية أفق ، ولكل افق سراب » .

وتحضر مرسى مطروح وسيوة ، وتصوير جميل لبيئة كنج مريوط ، تاريخ المكان ، وتاريخ البشر الذين عاشوا فى المكان أو مروا به تاريخ القبائل العربية ، وقبلها تاريخ الأسر المصرية الفرعونية القديمة ، والاضطهاد الرومانى للمسيحيين الأوائل ، قصر « برامل » وفاكهة كالها الجنة ، العامرية ، الجنود البريطانيون وجنود ايطاليا والمانيا وجنود المستعمرات . حمزة الذى اختطفه جندى أفريقى ثم عاد بعد ذلك ، قصة ضياعه فى الأسر والشتات ، هالات أسطورية امتزاجات . بين الأرض والسماء ، ماض مستمر ولا أحد يموت ، « مات دقلديانوس وعاش سانت مينـاس » .

كتابة تبدأ عادة بالشجن والغناء ، وفرقة أسكتلندية مسئولة عن الغناء والعزف (فرقة القرب) تذهب الى الحروب ، ولا يعود منها فرد واحد ؛ فرقة تظهر خفية فى رواية ابراهيم ، القصيرة السابقة « تناديل البحر » ، وتعاود الظهور مرات ومرات فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » .

حكايات وحكايات وسكة حديد طويلة ممتدة ، واحساس خاص بالخواء فى الصحراء ، اعلانات عن العطور والأثاث والثياب والأحذية والسيارات والخمور والسجائر ، والكبريت ، والأدوية ، والمسارح ، والسينما ، والأجهزة الكهربائية ، والأحذية ، ووصف ملابس البدويات ، ورائحة الوبر والغنم تحرك حاسة الشم فى أنف دميان ، وتولد قصة حب جديدة بينه وبين بدوية (ربما كانت مسلمة) ، وتتحول الاسكندرية الى محرقة لأهلها ، وتموت عائلات كثيرة ولا يبقى منها غير طفل واحد ، أو امرأة واحدة ، وتظهر مشكلات النساء والفتيات الوحيدات والأطفال المشردين ، ويختلط لحم باعة اللحوم والمشترين بلحم الحيوانات الذبيحة فى مجازر هائلة تحدث خلال الليل وخلال النهار ، ويحلم مجد الدين فى نومه بزوجته وهى تضع طفلا ذكرا ، وتصبح معظم بيوت الاسكندرية مغلقة ، أو مهدمة ، أو مهجورة ، وتصبح الصحراء القريبة من الحرب كأنها معرض كبير لمعظم الجنسيات واللهجات والعادات والأفكار ، وتظهر بين أفراد من هذه الجنسيات حوارات كثيرة مثل تلك الحوارات فى العلمين بين دميان وبين مجد الدين والهنود والجندى السودانى « الصاق النعيم » .

تتزايد الغارات على الاسكندرية ، ويصدر مرسوم بالغاء البغاء (عدا عواصم المحافظات أو المديريات) ، ويوجه النحاس باشا حكمة عبر الاذاعة الى أهالى الاسكندرية يطالبهم فيها بالصبر والصمود .

ويتجول دميان فى الاسكندرية ، ويتحرك من غيط العنب الى كرموز الى شارع الخديوى الى محطة الاسكندرية أحيانا ، وأحيانا يدخل شارع محرم بك، وأحيانا يتجه الى محطة الرمل قاطعا شارع النبى دانيال، ومن هناك يمشى على الشاطىء حتى قصر التين ، ويعود ، « ولا هواء الاسكندرية مثير ، ولا ضوء النهار ولا زرقة البحر والسماء البعيد .. الفراغ حوله أكثر من أى وقت » .

يتحرك دميان ويشاهد السكارى ، ويشاهد الجنود الأجانب ومقاهى المنشية الغاصة بالتجار والسماسرة والغرباء ، ولا يرى كثيرا مما هو موجود ، لكنه يشعر بوجوده ، ويشعر بأن قوة خفية تدفعه للتجوال فى الاسكندرية عقب كل غارة ، قوة كأنها مدفوعة برغبة فى الامساك بالمكان والحفاظ عليه ، وشم روائحه وتخزين مشاهده وملابسه وطعومه فى الذاكرة والوجدان ، رغبة يحدوها الخوف ويحركها الحب ، كان يرى البيوت المهدمة فى الشوارع ولا يرى البيوت السليمة ، يرى الحفر مكان القذائف ولا يرى الأرض المستوية ، ويشم رائحة دخان اللحم المحترق والأخشاب ، ولا يشم رائحة اليود القادمة من البحر ، ويفكر أنه ليست هذه هى المدينة التى عرفها .

انه مأخوذ بمشاهدة الموت والغياب أكثر من اهتمامه بادراك ومشاهدة ملامح الحياة والحضور ، مشدود بالنسيان أكثر من اهتمامه بالادراك ، انه يحاول أن يمسك بكل هذه التكوينات الغائبة الهاربة المنسية التى توشك أن تموت ، انه كما لو كان يرى موته فى موت هذه الأشياء ، والتفاصيل والأماكن والبيوت ، ويحاول أن يوقف موته ويبتعث حياته من خلال رؤيته لما كان قائما هنا ولم يعد موجودا .

يتحول المدينة بالنسبة له الى شىء يشبه الشريط السينمائى الذى يعرضه أمام ذاكرته وادراكه دوما ، تدريجيا يتحول دميان الى كائن أثيرى، وتبدو كما لو كانت قد تلبسته روح قديس ، وروميل يدخل الى مرسى مطروح ، وتتقهقر قوات الحلفاء ، وتحدث معارك بالسلاح الأبيض فى الضيعة ، وتروى أساطير عن روميل ، وعن انتصاراته ، وتبدأ السفارات الأجنبية فى حرق أوراقها ، ويزداد سخط الناس على الإنجليز ، ويطالب الانجليز بضرورة اخراج أم كلثوم وعبد الوهاب كرها أو طواعية من

القاهرة ، حتى لا تستغل الدعاية الألمانية أغانيهما ، وهجمت الناس على البنوك لسحب أموالها ، ودب الخوف فى نفوسهم ولزموا بيوتهم أياما لا يخرجون الا للضرورة •

وتتزايد الغارات والغارات المضادة والانتصارات والهزائم لهذا الطرف أو ذلك ، وتشيع الحكايات عن وصول حيوانات شاردة من الصحراء تحت وطأة الحرب ، أسود ونمور وذئاب وثعالب وقرود ، وبالفعل وجد الناس أكثر من قرد قد تسلق الأشجار فطاردوها بالحجارة حتى قتلوها ، كما تحولت الكلاب بالليل الى ثعالب وذئاب ، وتتزايد طوابير الفقراء والهاربين الضائعين ، والأزياء المختلطة ، والأصوات العالية ، والبكاء الكثير ، والمتاع المتناثر الكثير والقليل ، والقطارات تمرق سريعة ويتزايد الزحام ، والجميع ينظر للجميع ، واللحظات لا معنى لها ، ولا أحد ينام فى الاسكندرية ، ويتهدم بيت ويشم مجد الدين رائحته الوادعة الأليفة التى تبعث على الراحة والنوم رغم بعد المسافة التى تفصله عن هذا البيت بينما هو هناك فى صحراء العلمين •

ويعود حمزة من متاهته ليحكى باللغة العامية حكايته الغريبة ، وتحوله من رهينة لدى الانجليز الى أسير لدى الايطاليين ثم الانجليز ثم الألمان ، ثم يعود ويرى روميل ويقابله ، ويحلم الرسول (صلعم) ويتجاوز الألغام تحت ارشادات هاتف رسولى ، ويحلم دميان بالمارجرجس ويزداد الصمت فى الصحراء ، ثم ينفجر الوجود فى بزكان حربى مدمر فيهرب مجد الدين ودميان وكأنهما يطيران على أجنحة جبريل من العلمين الى الحمام (على بعد أربعين كيلو مترا من العلمين) فى طريقهما الى الاسكندرية ، وخلال هذا الهروب الطائر يموت دميان ويصعد الى السماء على هيئة فارس يطعن التنين (كأنه المارجرجس) يصعد كما يراه مجد الدين على فرس ذهبية ، وبيد ذهبية يمسك برمح ذهبى يقتل به التنين النارى ، ويشعر مجد الدين بعد موته بأنه يتيم •

ويعود مجد الدين بعد ذلك الى قريته ، ويشم رائحتها ، وتنكسر ساقاه خلال قفزه من القطار العائد من جبهة القتال والذى لم يتوقف على محطة قريته ، وتنتهى الحرب بانتصار الحلفاء كما هو معروف ، وتتزايد حمى الفرح والسهر والاحتفالات خلال ليالى الانتصارت هذه ، وتسهر المدينة حتى الصباح ، فى مزاج آخر ، وبروح أخرى ، وحياة أخرى ، تجعل لا أحد ينام فى الاسكندرية •

. ويشفى مجد الدين من اصاباته ، ويستسلم لغواية الاسكندرية ، ونداءاتها الخفية ، ويعود اليها ، وتهطل امطار ثيرة ، ويتغير شكل

المدينة ، وتضاء المصابيح بالنهار ، وتظل الاسكندرية ساهرة ليلا ونهارا ، ولا أحد ينام فيها ، فدائما هناك عشاق لها ، وأحد منهم كتب هذه الرواية العظيمة .

الموجة شكلا .. الموجة مضمونا :

الشكل الغالب على هذه الرواية هو شكل الموجة (اقتراح نقدمه كمصطلح نقدى جديد ، ولا نعرف اذا ما كان قد سبق استخدامه فى دراسات سابقة أم لا) .

فالفصول فى هذه الرواية أحياناً ما تبدأ عنيفة (على هيئة مد) ثم تضعف تدريجيا (جزر) ثم تقوى بعد ذلك ، وقد يحدث العكس . (تبدأ ضعيفة ثم تقوى، وما بين الضعف وبين القوة هنا موجات صغيرة متتابعة) .

والأمر شبيه بما يحدث أحيانا فى الموسيقى ، الموج يحدث على سطح البحر ، ويحرك أعماقه ، كذلك الأحداث التى تحدث على سطح هذه الرواية تحرك أحداثها وتحرك شخوصها فى بحر الحياة متلاطم الأمواج .

الموج له يتحرك حركة دائمة ، والأمواج لها خصائص التغير والخداع والاثارة والقلق والاتساع والايهام بالسكون والحركة والاقتراب والابتعاد والظهور والاختفاء . كذلك عوالم هذه الرواية وحركات أحداثها وشخوصها كما استعرضنا عديدا من تفاصيلها فى القسم السابق من هذه الدراسة لل ما يعتمل بداخرها من حركة وسكون ، من حياة وموت ومن تغير وثبات ومن اتساع وقلق ، ومن أيهام وصدمات ومن أحلام ويقظات ، ومن ظهور واختفاء ، من تكرار وعود أبدى ، من روائح وأصوات ، من مشاهد وذكريات ، ويوجد شكل الموجة التى تظهر وتختفى فى الشكل الخارجى بتفاصيل احداث كثيرة خلال هذه الرواية أيضا .

من هذه الأحداث على سبيل المثال لا الحصر ما يتعلق بالبهى الذى يظهر ويختفى ثم يعاود الظهور ويعاود الاختفاء . .

وأيضا تلك المرأة التى تظهر لمجد الدين فى الرواية ومعها أطفالها حتى اذا ما نظر اليها وحدها تختفى ثم تعاود الظهور فاذا أمعن النظر اليها وحدها تختفى ، وهكذا. المطر أيضا فى الاسكندرية يظهر ويختفى ، وهناك أفراد يغيبون ثم يظهرون على هيئة جثث قد تختفى بعد ظهورها .

والبطالة تظهر وتختفى والبغاء يظهر ويختفى ، والاختفاء والظهور ليس قاصرا على الأربعينيات ، بل يمتد منذ الحرب العالمية الأولى وعبر

الثانية وحتى الآن خلال التسعينيات ، كما أشرنا فى تلك الأحداث المتكررة، وهناك ما يشى بوجود هذه الاستمرارية لعديد من الأحداث بشكل يمتد الى مئات بل وآلاف السنين •

محتلون يظهرون ويختفون ليظهر غيرهم ، وبحر تأتى أمواجه وتذهب ، وقطارات تذهب وتجىء لتذهب ، وأحلام تتكرر أثناء النوم (حلم دميان بالمارجرجس مثلا) ثم تتحول الى أحداث واقعية خلال اليقظة (دميان يصعد الى السماء فى هيئته الذهبية) ويتأنق الأسطى غبريال فى كتابة ملاحظات فى نوتته (ظهور) ثم لا يجد شيئا يفعله فيمسحها (غياب) ثم يعيد كتابتها فى اليوم التالى (ظهور) • ويسلم حمزة على زملائه خلال ذهابه بعيدا عنهم (غياب) وخلال مجيئه اليهم (حضور) حتى لو كان ما يفصل بين الذهاب والحضور دقائق قليلة ، وتحكى أم حميدو الحكايات نفسها لزهرة زوجة مجد الدين ، وهناك آثار وكنوز (غائبة) تكتشف على نحو متكرر ومستمر (حضور) وهناك تكرارية الليل والنهار والحرب والسلام والسهر والنوم وحركات القطارات والترام ورشدى لذى يختفى ويعود يختفى •

وهناك الرجل الذى يغفو وينهض فزعاً ثم يغفو مرة أخرى فى القطار الذى حمل مجد الدين ودميان من الاسكندرية الى العلمين (رضوان الاكسبريس) •

وهناك بركة البدوية التى يقول دميان عنها لمجد الدين : « هذه البنت لغز يا شيخ مجد ، يما تأتى تروح . ربنا هو الذى أرسلها لى كى تشغلنى » •

وهناك موت البهى وظهور دميان وموت دميان وميلاد ابن جديد لمجد الدين ، وتوالى الفصول والأحوال وتتابع الليل والنهار والموج يذهب ويجىء ليذهب ويجىء موج غيره ودراما كونية ووجودية مستمرة لا تنتهى •

روح المكان :

نكات وطرائف ، وأشعار وشتائم ، فصول بالفصحى وفصول بالعامية ، نصوص من القرآن والانجيل ، ونصوص من النفرى ولوركا وطاغور وكفافيس وايلوار وبودلير وشعراء عرب محدثين وقدامى ، تناص وترصيع (أو تناص ضمنى وتناص بارز) ، أحلام وكوابيس ، مقاطع

تسجيلية ومقاطع روائية ، مقاطع تسجيلية أشبه بالمطاقع الروائية حيث البناء واعادة البناء ، ومقاطع روائية أشبه بالمقاطع التسجيلية و (تبدو المقاطع التسجيلية أحياناً وكأنها سحبت الطاقة الابداعية الخاصة ببعض الفصول واستأثرت بها وحرمت منها المقاطع السردية الروائية التى تمثل اسهام الكاتب الخاص والفريد · انظر على سبيل المثال لا الحصر الفصل الخاص بالرحلة النيلية التى قام بها رشدى وكاميليا خلال التوهج الأخير لقصة حبهما ·

فى الرواية استخدام واضح لتكنيك المونتاج والقطع واعادة وصل الأحداث المستخدم فى السينما ، وفيها أيضا لغة الاعلانات والملصقات والدعاية البصرية · فى الرواية مقاطع أسطورية وأحداث تستلهم روح الواقعية السحرية (علاقة دميان بالمارجرجس مثلا ، والتفاصيل الخاصة بحياة البهى مثلا ، والمشاهد الأخيرة الخاصة بهروب مجد الدين ودميان ثم موت دميان فى النهاية ، وكذلك تلك العين الراصدة للتكرار الأبدى وفيها أيضا هذه الروح التسجيلية التوثيقية التى هى ليست روحا وثائقية حرفية مكتبية أرشيفية بقدر ما هى روح ابداعية تركيبية تكوينية تشييدية ساهمت فى جعل كثير من المشاهد التسجيلية أشبه بالمشاهد البصرية الحية شديدة الاقناع والتسويق ، فى الرواية تاريخ حقيقى وتاريخ متخيل مبتكر ، تاريخ موجود فى الكتب والوثائق والصحف والدوريات ، وتاريخ ابداعى عايشه الكاتب وكتبه ومن خلاله عاشت لنا الشخصيات ·

فى الرواية احساس خاص بالزمن فى مفهومه الخاص المتغير وفى مفهومه العام الثابت · وفى الرواية احساس خاص بالمكان ، احساس خاص حد العشق الصوفى الغذائى فى الاسكندرية ، وهنا عاشق جديد ينضاف الى سلسلة العشاق الآخرين السابقين لهذه الفاتنة (الاسكندرية)، نذكر منهم اضافة الى ابراهيم عبد المجيد ، صاحب الأعمال السابقة المتميزة عن الاسكندرية أيضاً مثل « بيت الياسمين » على سبيل المثال لا الحصر · كفافيس ، داريل ، فورستر ، ادوار الخراط ، وغيرهم فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » هذا الاحساس الذى أطلق عليه لورنس داريل من قبل اسم « روح المكان » ، وباعتبار هذه الروح المحددة الأساس المهم فى أى ثقافة ، انها الروح التى تظهر فى زهور وعطور وخمور وملابس وفنون ورقصات أمة من الأمم أو شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات ، هذا الوعى بالروح الخاص بالمكان هو ما يتولد عنه ما يسمى الاحساس بالمكان، وهذا الاحساس بالمكان هو الذى يميز كما يشير « داريل » بين الأعمال الابداعية ذات القيمة الكبيرة والأعمال الابداعية ذات الأهمية القليلة (٣) ·

تمتزج فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » أخبار السياسة بأخبار الفن ، بأخبار المال ، بأخبار الجرائم ، بأخبار العلم ، بالطقوس الدينية ، صعود الأمم وانهيارها ، أخبار الصحة والمرض ، الحياة والموت ، الأغانى الشعبية والمسرحيات والأفلام الشائعة وقصائد الشعر ، التاريخ القديم والتاريخ الحديث ، المنتجات التجارية والأدوية والخمور، المقاهى والروائح والأطعمة والحانات والبيوت ، عالم كبير ينطوى فى عالم صغير ، عالم صغير يضيع فى عالم كبير ·

كان الكاتب الألمانى ألفريد ووبلين صاحب الروايات التسجيلية المعروفة فى النصف الأول من هذا القرن (على سبيل المثال لا الحصر : ميدان الاسكندر برلين ١٩٢٩) يؤكد أهمية الوثائق والحقائق فى الابداع ويقول انه من خلالها نتحدث مع الطبيعة التى هى كاتب الملاحم الأعظم كما قال ، ومن خلالها يتحدث الكاتب الصغير فى مواجهة أخيه الأكبر (الطبيعة) ويقول أيضا : « وقد حدث حين كنت أخط هذا العمل التاريخى أو ذاك أنى كنت لا أكاد أستطيع أن أكبح جماح نفسى من نسخ تقارير بكاملها ، نعم : وأحيانا تهاويت اعجابا وسط الوثائق · قائلا لنفسى : لا أستطيع ان أعمل أحسن .. هذا كله عظيم ورائع وطريقته كلها ملحمية الى حد أننى أرانى لا مكان لى » (٤) ·

ليست « لا أحد ينام فى الاسكندرية » حرفية تجميعية فقط كما هو شأن بعض الروايات التسجيلية ، بل هى كما قلنا رواية فيها هذا البناء والتركيب الجديد حتى بالنسبة للمقاطع السردية التسجيلية فيها ، كما أن فيها أيضا هذا السرد الروائى الابداعى الجديد غير التسجيلى بمستوياته المختلفة ، ليست الحقائق والوثائق والبيانات هى المهمة فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » بل الانسان الذى يقف وراءها سواء كان هذا الإنسان زعيما سياسيا أو قائدا عسكريا أو مصلحا اجتماعيا أو شاعرا أو ممثلا أو عالما بسيطا « مجد الدين ودميان مثلا » أو بائعا متجولا أو راقصة « لولا » مثلا أو طفلا صغيرا أو مجموعة من القوادين أو فتيات الليل أو المجرمين أو المعتوهين أو الضائعين فى زحام الحياة ·

ترصد هذه الرواية ملحمة الحياة الكبرى فى العالم ابان الحرب العالمية الثانية بشكل عام ، ومن هذا المشهد الملحمى تقتطع جزءا خاصا من العالم الا وهو الاسكندرية (وكذلك العلمين) وتركز عليه ، وخلال ذلك يلقى كاتبها باحالات زمنية (تمتد آلاف السنين وترتبط بتاريخ الاسكندرية خاصة) ومكانية (أماكن عديدة فى مصر وفى ألمانيا وانجلترا وروسيا وغيرها) عديدة متنوعة يمكننا الاستفادة هنا مما قاله زيولكوفسكى عن

رواية « ميدان الاسكندر ببرلين » لألفريد ودوبلين » فنقول بأن الانطباع القوى الذى نتلقاه من لا أحد ينام فى الاسكندرية » هو عدم الاستمرار ، فان تنقلات التركيز السريعة من جزء الى جزء ، ومن فقرة الى فقرة ، تمثل محاولة للسيطرة على المجال الأفقى الكامل للمدينة من كل جوانبها، وتقديم فوضى المدينة فى آن معـا ، هنـاك هذه المحاولة لفهم روح المكان ، روح الاسكندرية ، وهناك هذه الاحاطة الادراكية بشوارعها وميادينها وأسواقها وسكانها وملابس سكانها ومحلاتها ، وبضائع محلاتها ، واجهات المحلات والمقاهى واعلانات الصحف والأطعمة والروائح والأعياد والطقوس وغير ذلك مما ذكرناه فى بداية هذه الدراسة وخلالها .

تبدو هذه الاحاطة الادراكية من الكاتب بالاسكندرية زمانا ومكانا محاولة منه لفهم روحها ونجاحا فى هذا الفهم يقينا كما ظهر فى احالاته الدائمة للاستمرارية الخاصة بروح هذا المكان وروح هذه المعانى حتى لو كان قد تم التعبير والايحاء عن هذه الاستمرارية من خلال انطباعات غير مستمرة ، فالسيطرة على المجال الأفقى للمدينة (الحالى الظاهر خلال الأربعينيات) يتم تدعيمها من خلال عنصر عمودى يمتد فى أعماق زمن هذه المدينة وحيث اللحظة الراهنة تشتمل فى جوهرها بالضرورة على عناصر من الماضى وعناصر من المستقبل ، هناك تتابع وتزامن فى الرؤية الخاصة لهذه المدينة ، وهناك امتزاج بين الزمان والمكان فى لحظة معينة أو فترة معينة هى أربعينيات هذا القرن (٥) .

أدى هذا التصور للتزامن الأفقى والعمودى الى شكل روائى أقرب الى الملحمة . وتصورنا الخاص للملحمة هنا ليس التصور الذى يرد كثيراً فى قواميس الأدب وباعتبارها قصيدة سردية طويلة تحكى تاريخ أو ملحمة أو مآثر بطل قومى ، كما هو الحال فى الالياذة والأوديسة ، أو باعتبارها عملا موسوعيـا من حيث المعلومات والتفاصـيل التى يشتمل عليها ، أو باعتبارها عملا شعريا أسطوريا كما تمثل فى أعمال بيروند وهو سابقا واليوت وجويس وباوند لاحقا (٦) بل نحن هنا أقرب الى رؤية هذه الرواية فيما تصوره دبلن فى مقالة له بعنوان « مبنى العمل الملحمى » معارضا النظرية الجمالية المألوفة ، ان الملحمة لا تقص عملا ماضيا ، بل انها بدلا من ذلك تمثل أو تقدم الحاضر ، وبهذا الصدد فان صيغة الفعل الزمنية لا تهم ويمكن التنويع فيها بحرية » (٧) .

كتب ابراهيم عبد المجيد فى هذه الرواية ومن خلال هذه الرواية ملحمة الاسكندرية فى الأربعينيات وكتبها من خلال تفاعل بين محاور أفقية ومحاور عميقـة ، ومن ثم فان الآفـاق الدلالية للعمل ليست قـاصرة على

الأربعينيات ، وليست الرواية متضمنة لوجهة نظر سردية واحدة واحدة ، انما فيها عديد من الأصوات السردية المختلفة ، وفى بعض الأوقات ينسحب الرواى ويختبىء وراء تقارير ذات طبيعة واقعيـة • فى الرواية حوارات بالفصحى وحوارات بالعامية وحوارات بلهجات عامية مختلفة (لهجة البدو ولهجة أهل المدينة مثلا) ومنها أيضا حوارات بلغات أخرى غير العربية (الانجليزية خاصة) وفيها احصائيات (للمواليد والوفيات من المصريين والأجانب وأسباب الوفاة وكذلك أعداد القتلى فى جبهات القتال المختلفة وأنواع الأسلحة المستخدمة فى القتال ••) •

فى الرواية سخرية ونكات وطرائف ولغة مهذبة أحيانا وتقترب من مستويات اللغة النابية أحيانا أخرى (الشتائم ولغة السباب الموجودة أحيانا) •

هناك امتزاج وتتابع فى الرواية بين مستويات السرد الخاصة بالراوى والمروى عنه أو المروى عليه ، وأحيانا ما كان المروى عنه أكثر دلالة من الراوى ، بل ومحددا لأحلامه ومشاعره وتفاصيل حياته (الاسكندرية بالنسبة لمجد الدين ودميان والبهى وغيرهما) •

رواية « لا أحد ينام فى الاسكندرية » للروائى ابراهيم عبد المجيد عمل متميز جديد لكاتب مبدع كبير •

هوامش :

(١) أبراهيم عبد المجيد « لا أحد ينام فى الاسكندرية » ـ القاهرة : دار الهلال ، روايات الهلال ، يونيه ١٩٩٦ م .

(٢) ك. ف. ستانزل ، العناصر الجوهرية للمواقع السردية . (ترجمة عباس التونسى) فصول ١٩٩٣ ، ١١ ، ٤ ، ٦٠ ـ ٦٧ .

(٣) Princhin (J.L.). Alexandria Still Cairo : The American University in Cairo Press, 1977, p. 3.

(٤) من خلال : تيودور زيولكوفسكى . « أبعاد الرواية الحديثة ، نصوص ألمانية وقرائن أوروبية » (ترجمة احسان عباس وبكر عباس) بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ١٢٤ .

(٥) المرجع السابق ، مواضع متفرقة من الفصل الرابع .

(٦) Frye, N. etal., The Harper Handbook to literature, New York : Harper & Row Publishers, 1985.

(٧) زيولوفسكى ، مرجع سابق ، ص ١٢١ .

(٨) نفسه .

علامات النفى وعلامات الإثبات

قراءة فى قصص

«إسماعيل العادلى»

كما تشير النظريات السيكولوجية الحديثة خاصة النظريات ذات التوجه الظاهري (الفينومينولوجي) وكما ظهر ذلك عند روجرز وماسلو بصيغة خاصة ، فان السلوك الانساني محكوم بنزعة نحو التحقق وهي نزعة أصيلة لدى الانسان لتطوير كل امكانياته وطاقاته من خلال الوسائل المناسبة التي تخدم في المحافظة على كيانه ولتدعيم وجوده ككائن حر منفتح يرغب في تحقيق ذاته ويقاوم كل عوامل التهديد لهذا الذات (١) وفقا لما يقوله « ماسلو » فان الاشخاص الذين يجيدون التوظيف لنشاطاتهم وطاقاتهم يتسمون بالانفتاح على خبراتهم فلا يخافون من مواجهة أنفسهم وما يحتمل بباطنهـا من نقائص وعيوب ومميزات ورغبـات وصراعات واحباطات ، وتكون تصوراتهم عن ذواتهم كلية ومتسعة مع خبراتهم كما انهم يتحررون من التهديد والزقلق ولا تكون وسائل الدفاع النفسية ومن ثم فهم يكونون في صحة نفسية جيدة ويكونون ايضاً في حالة توافق فريد مع الواقع والحياة ، بالطبع قد تبدو هذه الصورة مثالية ، لكنها توجد على أية حال لدى بعض الأفراد الذين يحاولون فعلا الاقتراب من هذه الحالة ويكونون على وعي بأهمية الوصول الى مثل هذه الحالة وفي العادة يتصف هؤلاء الأفراد بمجموعة من الصفات يؤكدهـا ماسلو ونذكر منها : أن ادراكهم للواقع يكون أكثر كفاءة وتكون علاقاتهم معه أكثر ارتياحا ، وأنهم يتقبلون ذاتهم ويتقبلون الآخرين ويتسمون بالتلقائية ويشعرون بالاستقلال والحب الدائم للحياة وتكون لديهم خبرات كلية وجودية ، وكذلك تكون لديهم اهتمامات اجتماعية متسعة وعلاقات شخصية جيدة وكذلك فانهم يميزون بين الوسائل والغايات واحساسهم بالفكاهة والمرح مرتفع كما انهم يقاومون القولبة الحضارية وتكون لديهم قدرة كبيرة على الحب ورغبة كبيرة فيه أيضـا (٢) هذا النمط من الشخصية يسمى بالشخصية المتحققة أو الشخصية المحققة لذاتها وهي عادة شخصية ابداعية وان لم تكن تمارس مهمة الانتاج الابداعي بشكله المحدد ، وتقف في

مواجهة هذه الشخصية وفى الوجه المناقض لها : الشخصية التى يمكن تسميتها بالشخصية المنفية ، النفى هنا ضد الاثبات وضد التحقق ، فالشخصية المنفية غير مثبتة وغير متحققة وكل الاشياء بداخلها وخارجها تعمل على ترسيخ النفى وتثبيت عدم التحقق ، هذه الشخصية هى الشخصية البارزة فى مجموعة اسماعيل العادلى .

قصص المجموعة وفى قصص أخرى كثيرة فى كتاب اسماعيل الثانى « أيام المطر » عادة ما تتصف بصفات هى نقيض وعكس صفات الشخص المحقق لذاته ، فالشخصية المنفية فى قصص اسماعيل العادلى وفى الأدب بشكل عام يكون ادراكها للواقع أقل ايجابية وأقل كفاءة كما تكون علاقاتها بهذا الواقع مثيرة لكثير من مشاعر الاضطراب والأسى والقلق وعدم الارتياح ، وعادة ما تتصف الشخصية المنفية بأنها لا تتقبل ذاتها ولا تتقبل الآخرين ، كما أنها لا تشعر بالتلقائية بل بالعجز والتعثر والخوف والانزواء وهى لا تشعر بالاستقلال بل بالاعتماد والحاجة والنقص والقصور وهى تحب الحياة لكنها ليأسها منها تشعر بالنقمة عليها وتنتابها مشاعر تدميرية وربما تتحول هذه المشاعر الى سلوكيات تدميرية نحو الواقع بما فيه من أشياء وأشخاص ، ولا تكون لدى الشخصية المنفية خبرات كلية وجودية أو صوفية أو فنية كبيرة بل خبرات جزئية محددة بضرورات الحياة واحتياجاتها البيولوجية ولا يستطيع الانسان كما هو معروف ان يؤلف ويبدع ويتخيل ويمر بخبرات كلية محيطية ما لم يحقق أو يشبع تلك الصرخات البيولوجية التى يهتز لها باطنه ، كذلك تتصف الشخصية المنفية بضعف وتفكك علاقاتها وروابطها الاجتماعية ويكون احساسها بالفكاهة والمرح منخفضا وان لجأت اليه فانما يكون ذلك على المستوى الظاهرى وليس على المستوى العميق وعادة ما تسقط هذه الشخصية المنفية فى هذه القولبة الحضارية فتتحول الى نمط أو الى رقم أو شىء أو مادة غير فاعلة ، ورغم حاجة هذه الشخصية الشديدة الى الحب فانها تفتقد القدرة عليه كما أنها تشىء تاويل أية محاولات لاقامة ايجابية معها كما أنها تقع عادة فى براثن مخاوف خاصة بعدم الكفاءة التى ستواجهها حين تبدأ المطالب الخاصة بعلاقة الحب التى يمكن أن تقع فيها ، تقول الشخصية المحورية فى قصة العام الخامس « اننى فى العادة أصحو واجما ، وتقول أيضا » وبعد أن التقطت أنفاسى اكتشفت أنى متوتر الى حد ما واننى لست فرحا كما ينبغى ان أكون تتلقى هذه الشخصية دعوة للعمل فى خارج الوطن وتنتابها رغبة فى الهروب وانقاذ الذات وانقاذ ماء الوجه ورغبة فى الخلاص من عدم قدرتها على التكيف مع ظروف الحياة المحيطة والطاردة النابعة من العوز والفاقة والحاجات اليومية الملحة وغير المشبعة وفقدان الخصوصية نتيجة لعدم

توفر مسكن مناسب ، ويحيط بهذه الشخصية الحصار من كل جانب ، احباط في العمل وعدم راحة في البيت وضغوط متواصلة في الشارع وبين الناس وعدم قدرة على الفرح الحقيقي من أشياء قد يفرح بها ولها كثيرون ، تقول هذه الشخصية لنفسها « المشكلة أنني خائف خائف من شيء غامض لم أضع يدي عليه بعد » أن الخوف هنا خوف مضاعف فالخوف هنا خوف من فقدان الذات خارج الوطن لأنه يمكن أن يقضي على البقية الباقية لدى هذه الشخصية في الرغبة في تحقيق الذات داخل الوطن يوما ما ، انه يقول لنفسه حاولت أن أتخيل المكان الذي سأعمل فيه ، والبيت الذي سأقيم فيه ، لكنني تبينت فجأة أن سفري الى الروافع معناه أنني لن أصبح محاميا كما كنت أحلم ، لن أستقبل من الشركة بعد سنوات قليلة ثم أذهب الى النقـــابة وأقسم اليمين ، لن أترافع في القضـــايا السياسية ، لن افتح مكتبا صغيرا في حي شعبي أنتقل منه ألى وسط المدينـة عندما أصبح محاميا كبيرا أن تكرار « لن » هنا لا يفيد النفي ما دامت الحالة متخيلة وعلى اعتبار ما سيكون ، فهو أن سافر لن يفعل كذا وكذا ولكنه لأنه يقاوم فعل السفر فان « لن » هذه تصبح مهددة وتوشك على فقدانها لوظيفة النفي الخاصة بها ، ان الشخصية هنا تحلم بأحلام ربما بدت متناقضة ، أحلام الدفاع عن المظلومين ، أحلام الثراء والحراك الاجتماعي وربما بدا هذان النوعان من الأحلام غير متلازمين ، لكنها أحـلام تراود الكثيرين من أفراد هذه الطبقة المتوسـطة التي يعد الكاتب كما قال « علاء الديب » ابنا لها يكشف في ســــهولة نقائضهـــا وعوراتها ، كذبها وضياعها واحباطها ولا جدواها ، وهو يصنع ذلك في حرفية عالية ودون شعارات أو صراخ (٣) ان خوف الشخصية المحورية في قصة « العام الخامس » من فقدان ذاتها إلتام خارج الوطن يبدو لها ان هي خرجت أمرا لا فكاك منه ، فالحصار مطبق وفخ السفر منصوب ، ولأن قسوة الواقع تطارده وحاجاته الأساسية غير مشبعة فانه ان حدث وسافر ـــ كما تقول الشخصية لنفسها ــ لابد وأنه واقع بين فكي الفخ ثم يتحول تدريجيا الى انسان « مازوكي » يتلذذ بتعذيب نفسه وبتعذيب الآخرين له ، انه يلعن الفخ ويلعن الزمان لكنه يقاوم باستماتة كل محاولات اخراجه من الفخ أو انقاذه من براثنه كما يقاوم كل محاولات تغيير زمانه الجديد ، تتساءل الشخصية في هذه القصة دائما ، « لماذا لست ، فرحا ، المفروض أن أكون مبتهجا لكنها تظل أبدا وحتى نهاية القصة عاجزة عن الحسم عاجزة عن الفعل عاجزة عن الاختيار وان بدت ، ثمة محاولة لتحقيق الذات من خلال الرفض المضمر ، من خلال التردد ، من خلال الهروب من مواجهة الزوجة ، وتظل هذه الشخصية مثلها مثل شخصيات كثيرة في المجموعة تحاول وتسعى من أجل واقع أفضـــــل يقوم في مواجهة واقع

يجهض كل امكانيات تحقيق الذات ويعمل على ترسيخ كل عمليات الهروب من الذات وتفكك الذات وغياب الذات وذوبان الذات وضياع الذات ، وفقدان الذات لكل امكانياتها وقدراتها الحقيقية التي تتشوف على الاستحياء في حالات ، كثيرة للبروز وللتحقق ، ان الشخصية هنا كما قلنا تعانى حالة شديدة من الوقوع بين شقى الرحى ، بين اندفاعات ، محاولات ، السفر وغيباته وتشجيع زوجته له وفرحها بذلك وضغوط واقعه اليومى والحياتى التى تهصره وتخنقه وتجثم على أنفاسه وكذلك أضواء النيون لاعلانات الحياة الاستهلاكية المستفزة وبين الخوف من ســوء المعاملة والاضطهاد والضياع والفقد ومضــاعفة النفى ، ليس هنالك من قدرة واضحة على الاختيار والتحديد لأن الارادة تبدو غائبة قابعة فى خلفية الصورة ، لكننا عموما يمكن أن نلمح أن امكانيات وهواجس الرفض أكثر من مظاهر وعلامات ، والقبول ، لكن هذه الامكانيات ، والهواجس غـير واضحة وغير حادة وغير معلنة بشكل واضح ومن ثم تظل الحالة الى نهاية القصة شبه غامضة وشبه مبهمة وشبه محايدة تتساوى أمامها جميع الأشياء ، ان الشخصية هنا لا تخشى النفى فقط بل تخشى أيضا مضاعفة النفى وتحاول بشكل أو بآخر أن تصل الى مرحلة تكون قادرة فيها على نفى النفى الذى هو اثبات ، وتحقق ، لكن تظل المسافة بين النفى المتحقق والاثبات ، المتخيل مسافة شاسعة ..

. . .

— فى قصة « البجرى فى الحقول » تعتقد المرأة فى الأرواح التى تهيم فى الحياة فى الليل وتحوم حول الآبار وتعترف انه توجد فى الحياة أشياء غريبة جدا ومدهشة ، انها تدرك جيدا أنها لا تتحكم فى مصيرها ، ثمة أشياء أخرى غامضــة وغريبة تتحكم فيها ، انها تواجه كل يوم الواقع الذى يحرمها من اشباع حاجاتها الانسانية وكذلك غياب زوجها الذى صاحبه غياب أشياء كثيرة كانت ، توفر لها الحماية الكافية ، ونتيجة لشعورها الحاد بالانفصال والضياع فانها تحول تحقيق الاتصال بأى شكل حتى لو كان ذلك من خلال الاستسلام الجنسى لصبى فى عمر ابنها ، فى قصة « ختام يوم من ابريل » يواجهنا القتل الذى تمتلىء به الصحف اليومية ، المجازر والكوارث والحروب ، القتل الذى هو نفى للحياة ، القتل الذى هو تحقيق مفاجىء لفعل الموت الذى هو النقيض لفعل الحياة ، الموت الذى هو نفى للحياة ، وكذلك تواجهنا حالة ولع الشخصيات بالماضى وأفلام الماضى التى هى أفضل من أفلام الحاضر ، الماضى الذى ينفى الحاضر رغم أنه – أى الماضى – هو فى حد ذاته يتعلق أكثر من الحاضر بالنفى والغياب ، بينما الحاضر الذى كان لابد وأن يتعلق بالمثول والاثبات أصبح غائبا أيضا منفيا ، ومن ثم صار النفى مضاعفا مرة أخرى أن أحلام العشق

والحب المتوهجة تنطفئ في هذه القصة وتصبح رمادا وجذوة خابية شحيحة لا تضيء أي شيء ، كذلك تبدو حالة فقدان القدرة على الفعل الجنسي وعلى التوالد هي حالة نفي مناقضة للفعل والانتاج ، كذلك تصبح الأشياء التي كانت قادرة على استثمارة الانفعالات والأحاسيس وتحريك شهوة الحياة وخبئ الوجود فاقدة لقدرتها بفعل الزمن وبفعل النفي التدريجي وبفعل فقدان القدرة على الفعل ، ان فقدان القدرة على الانجاب تتحول في هذه القصة الى فقدان القدرة على الفعل الجنسي — ثم الى حالة من النفي والاغتراب الكامل ، تكثر في هذه القصة عمليات التقطيع واستخدام أسلوب القصة داخل القصة وطريقة الفلاش باك أو العودة الاسترجاعية لاضاءة خلفية الحدث ، وتكمن محاولة تحقيق الرغبة في الحياة من خلال نفي فعل الحياة ذاته ، فالأم تقتل ابنتها من أجل عشيقها ، ومن ثم فهي تنفي حياة أخرى كي تثبت ، حياتها ، لكن هذه الحياة المراد اثباتها وتحقيقها تتحول الى حبل مشنقة يلتف حول عنق الأم ويحقق عملية النفي لحياتها هي الأخرى ، ان محاولة النفي كفعل تجيء في مقابلها محاولات نفي مضادة كرد فعل ، وهذه العملية تحدث في عديد من قصص هذه المجموعة ، وتبدو العنة الجنسية الفردية معادلا رمزيا لحالة عامة من فقدان القدرة على الفعل والمبادأة وكذلك ضياع للرغبة في الاتصال والالتحام والتكاتف ، وتواجهنا الشخصية المحورية هنا بأنها تلجأ كثيرا الى النوم الذي هو حالة مناقضة ونافية لفعل اليقظة ، أن النوم هو موت ، مؤقت ، بينما اليقظة هي حياة دائمة وفي القصة تكثر مظاهر النوم المؤقت الذي هو نفي مؤقت كما تكثر مظاهر الغياب الدائم التي هي نفي دائم ، كما أن عنوان هذه القصة له دلالته أيضا — فالقصة عنوانها « ختام يوم من ابريل ». والختام = النهاية = النفي وهو عكس البداية ، عكس التفتح ، نفي لامكانيات الأمل في التحديد والتحقيق ، والجدير بالذكر أن عناوين قصص كثيرة لدى اسماعيل العادلي تنقل هذه الدلالة فقصة ، « ألوان باهتة » تشير فيها كلمة « باهتة » الى نفي التوهج والنصوع والاشعاع وحضور الذبول والشحوب والموت وقصة « الكذب في الظل » تشير فيها كلمة « الكذب » الى غياب الصدق ونفي الحقيقة ، وتشير فيها كلمة الظل الى غياب الضوء وهروب النور ونجد مثل هذه الدلالات في عناوين قصص أخرى في المجموعة ، في قصة « ألوان باهتة » يواجهنا فعل الاستدانة واقتراض النقود بدلالاته الكبيرة المشيرة الى نفي القدرة على الاكتفاء الذاتي التي هي خطوة أولى في عملية الاستقلال ومحاولة تحقيق الذات ، كما تواجهنا القطارات كدلالة على السفر الذي هو غياب عن المكان المعروف الى مجهول غير معروف ويواجهنا غياب الابن عن أمه وأبيه وهجره لهما وعودته اليهما عند حاجته لهما رغم حاجتهما الدائمة له ، يعود الشخص الى ذكرياته ، غرفته وسريره ودولابه

ومكتبه وصوره المعلقة على الحائط والتراب الذى يغطى كل شىء وهذه الأشياء القديمة التى تثير الذاكرة وتفتحها تتفاعل مع الحالة البائسة ، المتفاقمة للآباء الذين يهملهم أبنائهم فى القصة ، وينفونهم رغم وجودهم ، فى هذه القصة تواجهنا عمليات نفى الأبناء بفعل ظروف الحياة القاسية التى تدفع تدريجيا نحو نفى هؤلاء الأبناء لآبائهم وأمهاتهم وكل الأشياء العزيزة عليهم ، اننا نواجه فى هذه القصة حالة من الغياب العقلى والوجدانى التى هى نفى للحضور الذهنى والبديهة والابداع والمشـــاعر المتوقدة المتوهجة الحميمة التى أصـبحت جزءا من ذكريات المــاضى التى مضت وانتهت ، هناك محاولة لاستعادة الزمن المفقود الذى لا يمكن أن يعود وان عاد فعلى مستوى التصوير والتذكر وليس على مستوى الفعل الحاضر الآن ، تتحدث الأم كثيرا عن المستقبل وذلك لأن الماضى والحاضر غـير موجودين ، كذلك تفكر كثيرا فى الماضى باعتبار الحاضر والمستقبل غير موجودين ، حالة ، من التشوش الذهنى والثبات العقلى والأفكار الثابتة المتسلطة فى محاولة لنفى النفى الذى يواجهها فى كل لحظة من حياتها ، تظل الأم سادرة فى هذه الحالة بينما يخرج ابنها من البيت دون أن يودعها ومنطلقا فى اتجاه طريق طويل بلا نهاية من الفراغ والعدم والفقر والنفى المستمر لكل امكانيات الوجود الانسانى فى قصة « الكذب فى الظل » يواجهنا الكذب الذى هو نفى للصدق كما قلنا والظل الذى هو نفى للنور ، ان الشخصية هنا تكتشف نتيجة لشروط الواقع القاسية ، انها غير قادرة ، على أن تكون صادقة ومن ثم تلجأ الى ممارسة الكذب والخداع ، ان الواقع لا يمكن الشاب الذى يحب فتاته فى هذه القصة من أن يكون صادقا معها لأن شروط الصدق أكثر مما يحتمل بينما قد تكون مسالك الكذب أكثر سهولة من دروب الكذب الوعرة الشائكة ، لقد قرر الفتى أن يخدع فتاته لأنه عجز عن أن يكون صادقا معها ، ان محاولات ، التفتح على الحياة من خلال الحب تواجه بجيوش هائلة مغيرة من امكانيات ، نفى هذا الحب ومن هنا يكون الكذب هو وسيلة لمواجهة هذه الجيوش ومن الوقوع فى براثن النفى القاتلة .

وقصة « رغم أننا فى سبتمبر » يظهر سـلوك تعاطى المخدرات ، والخمور كوسـيلة للغيـاب مادامت ، اليقظة الذهنية تجلب المتـاعب والأحزان ، ونواجه هنا الزمن الذى يمر ويغيب ويضيع وتضيع معه أيام الانسان وطموحاته . وأحلامه التى لا يحقق منها شيئا ويكون الزواج الذى ظنته شخصيات كثيرة وسيلة لتحقيق الذات وسيلة لنفى هذه الذات وضياعها ، الزواج الذى يكون فى حالات كثيرة قيدا مفروضا على الرجل أو المرأة وقد يرغب احدهما فى تحطيم هذا القيد لكنه لا يستطيع بسبب

الضغوط والقيود الاجتماعية الحياتية المفروضة والجاثمة ، ان حالة الغياب والنفى هنا هى حالة جماعية أكثر منها فردية ، فالمجتمع الغائب لابد وأن يتضمن الأفراد الغائبين لكن الفرد الغائب ليس ضروريا أن يكون ممثلا لمجتمع غائب ؛ عموما فان الشخصية المحورية فى هذه القصة ، ورغم انها لم تســـتطع الانجاب مثل شخصيات كثيرة فى قصص المجموعة ، هذه الشخصية تنتبه فجأة الى حياتها التى تتسرب من يديها ، تنتبه وتتيقظ الى عمليات النفى والغياب التى تعرضت لها طيلة حياتها ، انها تحاول كسر قيد الزواج الذى جثمت فيه ما يقرب من ثلاثين عاما ، يقرر الشخص هنا وهو فى الخامسة والخمسين من عمره أن يطلق زوجته التى لا يحبها ويتزوج بامرأة أحبها وأراد أن يبدأ معها حياة جديدة ، انه يحدث صديقه « مختار » بينما يحتسيان الخمر فى أحد البارات ذات مساء ويقول له « لم أستمتع بتذوق شىء جميل » أى والله يا مختار ، منذ خمسين عاما تقريبا ، منذ أيام البلد كانوا يوقظوننى فى نصف الليل ، كنت أسمع خبطات قبقاب أبى بعد أن ينتهى من وضوئه لصلاة الفجر ، وتشدنى أمى من الفراش لتدلق على رأسى ماء باردا لأفيق وألبس ملابسى بسرعة ، وأجرى لألحق القطار حتى لا يفوتنى موعد المدرسة الابتدائية ومن يومها وأنا أجرى ، أجرى لألحق قطار المدرسة الثانوية ، وأجرى لألحق جرس مدرسة المعلمين وأجرى لأتوظف فى المنيا ، وفى قنا ، وفى دمياط ، وفى كل شبر من مصر ٠٠ وأجرى لألحق وأتزوج قبل أن يفوتنى قطار الزواج ، رغم أنى تزوجت وأنا فى الخامسة والعشرين ، ولكن أمى قالت لى أيامها أن القطار سيفوتنى ، وعلى أن ألحق واتزوج ، وجاءوا لى ببهية ، فلحقت وتزوجتها » ثم هو عندما يعمل مدرسا كانت حصصه فى المدرسة هى دائما الأولى وكان عليه أن يجرى كى يلحقها ثم حدث فجأة وهو فى الخامسة والخمسين وبعد هذا العمر الطويل من الجرى والضياع والنفى ، فجأة عندما أصابه المرض فانه اكتشف عبث حياته ولا جدواها » عندما حملقت فى السقف فى ذلك اليوم ، عندما فكرت ، اكتشفت أننى لم ألحق شيئا أبدا ، بل كل شىء قد فاتنى ، ان الشخصية هنا تطاردها رغبات الآخرين وتسلطهم وقيود الواقع ومن ثم تفقد ذاتهـــا شيئا فشيئا لكنهـــا تتبين ربما قرب نهاية طريقها ما الذى فعلته وما الذى جرى لها ، انها تحاول أن تمسك بآخر شعاع من أشعة الذات التى أوشكت أن تغب وتحاول ايقاظ وبعث شمس هذه الذات التى خبت جذوتها وأصبحت خافتة باهتة ، انها تحاول بعث هذه الذات مرة أخرى ربما على مستوى الحلم ــ ربما على مستوى التخييل والأفكار والصور التى تبعثها الخمر فى الذهن ، ربما على مستوى وهم واقعى هو استمرار للغياب ، انه يطلق زوجته ويتزوج فتاة صغيرة وأثناء محاولاته تحقيق ذاته معها يتناسى فارق السن بينهما

ويتناسى أشياء كثيرة تفصل وتمنع تحقيق الخبرة الكلية المتكاملة ، انه اثناء محاولاته تحقيق ذاته يتغافل عن محاولات الآخرين ورغباتهم في تحقيق ذواتهم ، انه ببساطة يضرب زوجته ، الجديدة الإنهاء نظرت من النافذة ، انها الرغبة في الاستحواذ والتملك التي هي ضد عملية تحقيق الذات الحقيقية التي تقوم في اساسها على عدم التدخل بالتحكم في حياة الآخرين ، لقد فشلت هذه المحاولة لتحقيق الذات ربما لأنها تمت بعد فوات الأوان ، وربما لأنها تمت في المكان غير الملائم وفي الزمان غير المناسب وبالوسيلة غير الفعالة ، لكن على كل حال لقد بذلت محاولة لتحقيق الذات وحدثت عملية رفض للاستمرار في الانضواء تحت لواء النفي والمسايرة والانصياع والنفاق الاجتماعي ، صحيح انها بدأت متأخرة ، لكنها بدأت على كل حال ، وكأن الكاتب ينبهنا الى أهمية أن نحاول تحقيق ذواتنا بالمعنى الشامل بالوسيلة المناسبة في الزمان المناسب والمكان المناسب ، ان الشخصية المحورية في هذه القصة حدثت لها اكتشافات لم تحدث لشخصيات أخرى في المجموعة ، لقد اكتشفت هذه الشخصية أنها رغم تقدمها في العمر يمكنها أن تحب وأن تتزوج مرة أخرى وأن تختار وأن تحدد وأن تمارس إرادتها وأن ترفض وأن تتمرد وأن تقول « لا » ولو في اللحظة الأخيرة وكل هذه النشاطات مضادة لعمليات ونشاطات النفي بل ونافية لها أيضا ، انها تكتشف الحياة كقيمة جديرة بأن تحب وأن تعيش وأن تستوعب ، تقول هذه الشخصية لصديقها مختار في نهاية القصة « اسمع يا مختار انني تعلمت شيئا أخيرا تعلمت شيئا له قيمة : اننا يجب أن نعيش وأن يفتح الواحد منا عينيه على اتساعهما حتى لا تضيع حياته سدى » ان هذه الشخصية ترغب في الاستقلال والخصوصية والاستمتاع بالحياة ومحاولة امتلاكها والامتلاء بها وعدم افلاتها فهي تكون قد فعلت ذلك بطريقة غير مناسبة وفي وقت غير مناسب ، لكنها فعلت ذلك على كل حال وهذا أمر نادر في قصص اسماعيل العادلي بشكل عام .

بالاضافة الى القصص التي ذكرناها نجد الشخص في قصة « سباق الحواجز » يستمد احساسه بذاته وهويته من ممتلكاته ، عدد أواني الطهي وأربطة العنق والكثير من المقتنيات والمظاهر الكاذبة ، ان احساسه بذاته لا ينبعث من داخله بل من خارجه ، من أشياء وليس من أفعال ، من المظهر وليس من الجوهر ، ويظل احساسه بالحياة والواقع حتى نهاية القصة غير حقيقي وغير أصيل ، أنه يوغل في الكذب حتى يصبح الواقع والحياة بالنسبة له كذبة كبرى تنقلب ضد صاحبها في النهاية ، انه يهرب من مواجهة واقعه الحقيقي بالكذب عليه والهروب منه والروغان أمامه ، انه لا يرغب في مواجهة ذاته الحقيقية بمميزاتها وعيوبها وينفيها ويؤكد هذا النفي من خلال ارتدائه أقنعة الكذب أمام نفسه وأمام الآخرين ، انه يدعى قدرات ليست له وامكانيات لا يستطيعها ويحول الحاق ابنته

بمدرسة أجنبية استمرارا فى الكذب والخداع ثم يكتشف أن مصروفات ومتطلبات هذه المدرسة تتجاوز مرتبه المحدود بمراحل عديدة ، أنه يصبح خلال القصة كتلة من الكذب والغياب ثم يكتشف فى النهاية رغم ايغاله فى الكذب انه انما هو كاذب صغير ومدع ضئيل فى مواجهة واقع ممتلىء بكبار الكذابين وعمالقة الادعاء وعندما يكتشف حقيقة حجمه وضآلة شأنه فانه لا يفيق ولا يرعوى بل ويستمر سادرا فى غيه ومن ثم يستبدل الكذب الذى هو نفى للصدق وغياب له بالحشيش الذى هو غياب عن الواقع ونفى له وللذاته بداخله وعموما فان نبرة السخرية من كل مظاهر الكذب والزيف والخداع والنفاق عالية لدى الكاتب فى هذه القصة وان كان ذلك قد تم بشكل بسيط وضمنى غير مقحم أو دخيل ، فى قصة « البطيخة » تحدث حالة من فقدان الذاكرة وغياب الوعى ونفى لليقظة ، فالشخص المحورى هنا وهو « لطفى عبد الله » ينسى عنوانه وسكنه ويهرب من التعرف عليه كل من ظنهم لابد سيعرفونه ويرحبون به ، بل أن أمه أيضا تهرب منه وتهرول صارخة مستغيثة فى نهاية القصة ، أن التفسير الأغرب صحةهنا هو الشخص ليس منفيا بسبب غياب ذاكرته فقط ، ان كان ذلك قد حدث لكن الواقع هو الذى ينفيه ينكره لا يذكره لا يعترف به ، لا يريده ، لا يمنحه نظرة رضا أو لمسة انسان لانسان ، انه بالنسبة لهذا الواقع غائب تماما ، جيرانه ينكرونه ، بل ينكرون وجوده أصلا ، تنتاب الشخص هذاءات اضطهاد وفقدان لحدود الذات واختلال للشعور بالأنا وبالواقع وحالة من اختلاط الوعى وتشوشه واضطرابه ، انه يعى ذاته ، يتذكرها ، لكن الآخرين ينكرونها ، ينسونها ، يفقدونها ، ينفونها ، يطمسونها ، والنفى هنـا جماعى ومعلن وحاد ، ان ذاكرته حـادة بالنسـبة للأماكن والأشخاص ، لكن الذاكرة الجمعية أو الاجتماعية فى مواجهة ذاكرته بالفردية مفقودة مصمته منكرة غائبة ، وتبدو حالة فقدان الذاكرة متبادلة وعامة وتشير حالة عدم التعرف العامة عليه الى امكانية فقدانه لذاكرته ثم قيامه بتكوين ذاكرة مزيفة يحاول من خلالها التوافق مع الحياة ، لكن مع ذلك يظل التفسير الاجتماعى أكثر صدقا من التفسير السيكولوجى ، فالنفى الاجتماعى وأية محاولة للتواصل من خلال أشياء لها دلالاتها فى الواقع مثل « البطيخة » هى محاولة مقضى عليها بالفشل ، لأن الانفصال أصبح سائدا والنفى صار مهيمنا مطرحا جناحيه المرعبين على كل شىء ، ان لطفى عبد الله هو اختزال لكل الشخصيات المنفية فى هذه المجموعة ولكل الشخصيات العاجزة بلا حيلة فى الواقع العربى (٤) ويتأكد فعل النفى الجماعى فى قصة « الحصار » وهى آخر قصص المجموعة فهناك عمليات موت وقتل جماعى وحصار فردى وحصار جماعى وقتل للفلسطينيين وحصار لهم فى بيروت والمخيمات وشعور جارف بالحصار الحقيقى والحصار

المتوهم وخيانات تحدث على المستوى الفردى والجماعي ، وقصص حب زائفة وعواطف باهتة وسطحية وتظل حالة من الرعب والحصار مسيطرة على جو القصة حتى النهاية وان كنت قد أحسست بأن هذه الحالة لم تصل تصـــل الى مرحلة الاشباع والاكتمال لدى الكاتب فى هذه القصـــة ، ربما لاعتماده على الأصـــوات البعيدة والاحالات وردود الأفعال أكثر من اعتمداه على الوصف البسيط والأفعال المحددة الدالة كما هي عادته وتقديم القصة في شكلها البسيط العميق فى نفس الوقت ، فقد اتسمت هذه القصة ببعض العمق لكنها افتقدت بساطة الكاتب المعهودة وربما كان هذا وراء شعورى ــ الخاص ــ بأنها ظلت غير مشجعة وغير مكتملة رغم شجاعتها فى تصوير أحداث هرب الكثيرون من تصويرها عموما فقد كانت العام الخامس مجموعة اسماعيل العادلى الأولى « عودة بالقصة المصرية القصيرة من الأزقة الضيقة الى الشوارع العريضة » أو من قصة يعكف على حل رموزها الدارس ويضيف الناقد الى غموضها غموض التحليل الى قصة يقرأها القارىء المتعلم فيفهم ويواصل القراءة دون عناء ويستجيب كانت العام الخامس عودة الى وضوح التكوين وسلاسة السرد وتدفق الحكى وتنوع أساليبه لكن حرصها على التواصل مع القارىء لم يدفع بها الى التعليم المباشر او التلقين أو الوعظ فجمعت معظم القصص بين البساطة والعمق » (٥) .

هذا فيما يتعلق بالمجموعة الأولى لاسماعيل العادلى وهى العام الخامس أما المجموعة الثانية وهى « أيام المطر » فيقول عنها محمود أمين العالم أكاد أرى ان المجموعة الأخيرة « أيام المطر » هى مرحلة جديدة قد تتجاوز بل وتختلف عن المجموعة الأولى « العام الخامس » بل تكاد تنقضها أكاد أقول أن أيام المطر تكاد أن تعبر عن مرحلة الفعل فى مواجهة اللافعل والتردد ، تكاد أن تعبر عن البحث هو هوية فى مواجهـــة الضـــياع والاغتراب (٦) أعتقد أن ما قاله الأستاذ العالم ينطبق أكثر على القصة الطويلة القصيرة ، أ والقصة القصيرة الطويلة أو « النوفيلا » التى أطلق العادلى اسمها وهو « أيام المطر » على اسم كتابه الثانى ، ففى هذه القصة تبدو الأمور الايجابية المتفائلة الفاعلة أكثر وضـــوحا أما فيما يتعلق بالقصص القصيرة الأخرى المتضمنة فى الكتاب والموجودة مع أيام المطر فقد لا يكون هذا القول منطبقا بالشكل المطروح به لدى الأستاذ العالم ، ففى القصص القصيرة الأخرى داخل المجموعة وهى قصص الحلم و « الرجل الغريب الضاحك » والجهات الأصـــلية والليلة الأخيرة من شهر طوبة و « حوار عائلى » و « المشهد الحادى عشر » تظل مسألة النفى والغياب قائمة صحيح انه لا تكون فى مثل حدة قصص المجموعة الأولى لكنها تظل

موجودة ومهيمنة وظاهرة بشكل واضح ففي قصة « الحلم » مثلا نجد استمرارا لحالة النفي والغربة الاغتراب وفقدان الطاقة وهبوط الرغبة والدافعية مع الشعور بزوال الأشياء وحالة الانهيار العربيــة والتفكك والصراعات وضياع الأحلام وهروبها ثم حضورها بشكل غامض وخافت ، يقول الدكتور صابر وهو طبيب سوداني لصديقه المصري في هذه القصة « والله يازوال ، ساعات أحس أني ماني زول » وهي جملة تعبر عن حالة النفي العامة التي يعاني منها الجميع ، في قصة « الرجل الغريب الضاحك» تحدث عمليات استعادة جماعية مشتركة لذكريات أيام جميلة مضت ، ذكريات التفتح والقوة والتحرر والانطلاق واللا مستحيل في الحياة ثم يواجهنا الحاضر بانكساراته وهزائمه ومظاهر نفيه المختلفة ، وكذلك جحود الأبناء ونكرانهم ونفيهم لآبائهم ونسيانهم لهم ، وفي قصة « الجهات الأصلية » يواجهنا عالما لطفولة المستطلع المستكشف في مقابل عالم الكبار الممتلىء بالقسوة والعنف والذى يحاول دائما نفي عالم الامنيات والبراءة وتكريس الضياع والتشتت ، في « الليلة الأخيرة من شهر طوبة » تعود حالة الغياب من خلال ادمان المخدرات للظهور مرة أخرى وتقول الزوجة عن زوجها « الحشيش يجعله ينام ويستغرق في النوم » قبل أن يدمنه كان يظل جالسا الى جوارها على السرير يبحلق في الحائط طوال الليل ، كان – حتى – لا يقربها مهما حاولت ، الآن هو ينام ، ويستجيب لكل ما تطلبه ان غيــاب الذهن هنــا مصحوب بغيــاب الوعي وغيــاب الارادة والحضور الجاثم لحالة من التوهان الدائم والنفي المستمر ، لكننا نلاحظ في هذه القصة وفي قصص أخرى غيرها من قصص اسماعيل العادلي أن المرأة تكون أكثر ايجابية ومبادأة بالفعل من الرجل فالعلاقة « رجل / امرأة تكمن في أساس عمل اسماعيل منذ البداية ، غير أن هذه العلاقة لا تبدو في عمله بالطريقة التقليدية التي تبرز بها عند معظم الكتاب ، هذه العلاقة هنا علاقة مركبة وشديدة التعقيد ، كما أنها علاقة واقعية ، في هذه العلاقة يبدو الرجل مسيطراً ، بل وطائشاً في كثير من الأحيان ، يمارس السيطرة في لحظات ... ولكن كل هذا سطحي وتبقى المرأة هي المسيطر الحقيقي والفاعل الحقيقي (٧) .هذه العلاقة بين الرجل والمرأة لا تظهر فقط في شكل علاقة بين زوج وزوجته أو حبيب وحبيبته بل يمكن أن تظهر أيضا في شكل علاقة بين أم وطفلها أو بين أخ وأخته كما في قصة « حوار عائلي » حيث يحاول الأخ الضائع الفاشل المنفي غير القادر على الفعل أن يستحوذ على أخته والسيطرة عليها واستغلالها ، وثمة شبهه بأن هذه السيطرة لا تتعلق فقط بأموالها ولكنها توشك أن تمتد الى جسدها أيضا ، أنه يحاول أن ينفيها مثلما هو منفى ، لكنها تحاول مستميتة أن تهرب من مخالب نفيــه التي يحاول أن ينشبها في حياتها ، في قصة «المشهد الحادي عشر» تدفع المرأة زوجها الممثل الى قبول ما يرفضه مثلما

كانت الزوجة فى قصة العام الخامس تدفع زوجها الى السفر بينما كان هو يحاول الهرب من ذلك ، فى « المشهد الحادى عشر » تدفع الزوجة زوجها الى قبول أدوار ثانوية بينما هو يطمح الى أدوار يحقق فيها ذاته ، أنه يريد أن يكون شخصية ثانوية هامشية لا قيمة لها ، لكنه تدريجيا تتغير اراداته وتضعف ، تدريجيا يقبل أن يدخل دائرة النفى ، تدريجيا يقبل أن يكون فارساً وهمياً ثانوياً يمسك فى « دون كيشوتيه » واضحة سيفا خشبيا لكنه فى لحظة ما يرفض الانصياع لمقتضيات الدور ويضرب بسيفه الخشبى الأمير الخائن ورسول الأعداء الذى جاء لتفاوض ، هنا أيضا نواجه بأن الشخصية حاولت فعلا تحقيق ذاتها لكن ذلك تم باساءة اختيار الوسيلة المناسبة ومن ثم ظل غيابها موجودا ونفيها قائما ·

علامات الاثبــات :

معظم قصص اسماعيل العادلى مكرسة لتصوير حالات النفى الفردية والجماعية ومحاولات الاثبات ونفى النفى تظهر غالبا على استحياء كما أنها تظهر أيضا كما قلنا فى المكان غير المناسب أو فى الزمان غير المناسب أو من خلال اسـاءة اختيــار أداة نفى النفى (مثـل السيف الخشبى ، الحشيش ، الخمر ، الزواج بفتاة صغيرة ··· الخ) أما قصة « أيام المطر » ففيها يعود العادلى الى عالم الطفولة والتفتح ، الى عالم لم يتلوث بعد ، وهو يصور فيها مرحلة عمرية متميزة ينتقـل فيها الطفـل الأدمى من حالة الطفولة بأحلامها المفارقة للواقع الى عالم المراهقـة التى تبـدأ فيها أول عمليات اصطدام حقيقية بأرض الواقع ومتغيراته وثوابته ، وقد استطاع الكاتب هنا أن يصور بشكل جيد عمليات استكشاف بطل القصة «متولى» لعالمه الجديد حينما انتقل الى القاهرة ، كانت هناك محاولات دؤوبة مستمرة لمعرفة كل تفاصيل هذا الواقع الجديد والالمام بها وكانت لهفته كبيرة لمعرفة أسماء الشوارع والناس والأشياء لم يكنقد مرة على انتقالنا الى القاهرة ، واقامتنا فى ذلك البيت سوى أسابيع قليلة ، الا أننى تمكنت بالهفة شديدة من معرفة أسماء الشوارع والميادين المحيطة ببيتنا ·، وصار بوسعى أن أصل ــ وحدى ــ الى شارع الملكة نازلى ، أو ميدان الجيش ، ثم أعود الى البيت ، دون أن أضل الطريق · عرفت من يسـكنون فى العمارة التى نسكن فيها ، ومن يسكنون فى العمارات المجاورة صرت زبونا عند البقال هى رغبـة مناقضـة لفعـل النفى ولحالة النفى التى هى حالة تؤكد أنه وفى المخبز · هذه الرغبة اللاهثة للمعرفة وللبحث عن الجديد والمجهول لا جديدة تحت شمس حياة الفرد أو الأمة وأنه لا أمل ولا مهرب ولا فكاك، ان السعى الدائم للمعرفة هى حالة مناقضة ونافية للخوف من الاستكشاف والمعرفة الذى يميز عالم الكبار الذين يتظاهرون بمعرفة كل شىء فى حين أن واقع الأمر هو أنهم لا يرغبون فى مواجهة اى شىء ومن ثم يركنون الى

الغياب ويستمر أون النفي ، يقول الطفل الذى يوشك أن يكون مراهقا فى قصة « أيام المطر » التى تبدو وأقرب ما تكون الى ذكريات جميلة يستعيدها شخص راشد « تضاءل خوفي من القاهرة وسكانها ، وأن بقيت دهشتى من كل شيء فيها : الشوارع الواسعة ، العمارات العالية ، السيارات المسرعة ، الملابس التى تلبسها النساء ، والألوان التى يضعنها الى وجوههن » • ويقول أيضا معبرا عن بدايات تكوين علاقات الصداقة الجميلة فى تلك المرحلة العمرية المتميزة ومصورا بعض مغامراته المبكرة مع صديقه الأثير الى نفسه « على » كنت أخرج بصحبته ، فنتجاوز حدود شارعنا الفرعى ، ونتجول حول باب الشعرية ، صحبنى الى الغورية ، ومرة أخرى الى عمارة بالغة الارتفاع ، وقفتنا متوازيين بالقرب منها حتى رأينا بوابها الأسود يبتعد عنها ، فتقدم على وأنا من خلفه ، فدخلنا العمارة ، وبجرأة لا مثيل لها فتح « على » باب المصعد ثم أغلقه بعد أن أصبحنا داخله ، وأخذ فى الضغط على الأزرار ، والمصعد يصعد ويهبط ، ويهبط ويصعد (ونحن بداخله) وعندما غادرنا العمارة ، وأصبحنا فى الطريق ثانية ، قال لى على أن ذلك الصندوق الخشبى يسمى الاسانسير • ان هذا الصبى تنتابه خلال تنامى القصة عمليات متتابعة من حب الاستكشاف والفضول وحالات متتالية من الدهشة والانبهار والفرح بالأشياء ، أنه يجوس خلال الشوارع يتأمل البيوت والقصور والحدائق والنوافذ والأبواب الزجاجية والمرايا الضخمة والمقاهى ومحطات البنزين ويراقب الناس وهم يتحركون ويتحدثون ويضحكون ويحاول معرفة ما يقولونه وهو يصيخ السمع أيضا لصوت الآذان ولصوت جرس المدرسة ولأصوات الباعة ولأصوات الحديث بين أبيه وعمه وبين أبيه وأمه وبين أمه وجيرانها ، ان الاستكشاف المعرفى فى القصة لا يتعلق بمجرد المعرفة فقط بل أيضا بدايات التفتح الفريزى أيضا ، فعندما تطلب منه سعاد ابنة الجيران أن يغلق عينيه عندما تريد تغيير ملابسها فانه يغلق عينيه لكنه عندما يسمع حفيف ثوبها وهى تخلعه ينتابه — كما يقول الكاتب — هاجس لا يقاوم لأن يفتح عينيه فتحتهما فتحة ضئيلة تمكننى من الرؤية ، رأيت سعاد وقد أتمت خلع الثوب ، ووقفت تبحث عن الثوب الآخر الذى ستلبسه ، كانت تقف بدون قميصها الداخلى ، لا ترتدى سوى ملابسها الداخلية جدا ، فتحت عينى على اتساعهما وتمليت من جسدها وارتفاعاته وانخفاضاته ورغم عدم كفاءة الكاتب واقتراب لغته من لغة الصحافة الدارجة فى قوله كانت تقف بدون قميصها الداخلى ، لا ترتدى سوى ملابسها الداخلية جدا » رغم ذلك فان حالة من التوق العارم للمعرفة والاستكشاف قد تم التعبير عنها فعلا ، ان القصة تمسك فعلا بلحظة التفتح وتكثفها وتقطرها ولا يكون التفتح هنا مقصورا على أجانب من جوانب الحياة الانسانية الرحبة دون غيرها • التفتح هنا يشمل

التفتح المعرفى لمعرفة الزمان والمكان والناس والأشياء ، والفتح الغريزى لمعرفة البديات الأولى وجذور فعل الحياة ، والتفتح الوطنى حيث تتعامل القصة مع فترة خصبة من النضال ضد الاستعمار الانجليزى فى الماضى ، لكنها تحيل دون شك الى أهمية الكفاح والنضال ضد الظلم والاستغلال الاستعمارى فى كل زمان ومكان ، يحضر كذلك عالم خيال الطفولة بكل ما فيه من حكايات واشباعات يقابلها واقع يحبط كل الاشباعات ويخنق كل الحكايات ، فى القصة تصوير جيد لبدايات تكوين الاحساس الوطنى وتناميه واشتعاله وتفتح للوعى بمظاهر الصراع والتناقض فى الواقع وتقديس لقيم العمل والبحث والتكاتف والكفاح ، ثم تصوير لبدايات الانتقال من عالم أحلام الأطفال الى عالم واقع الرجال الذى قد يضج أيضا بأحلام لكنها من نوع مختلف ، ان « متولى » يعبر فى هذه القصة من عالم الطفولة بأحلامه الى عالم المراهقة بتساؤلاته تمهيداً للدخول الى عالم الرجولة باحباطاته ، لكن القصة تقف عند العبور الأول من الطفولة الى المراهقة فيتحول « متولى » الى كائن أكثر ايجابية ومبادأة حتى فى علاقته بسعاد التى كانت تتعامل معه باعتباره شيئا قادرا على اثارتها جنسيا ، أصبح هو الآن فاعلا وقادرا ، ومن ثم يحدث الانتقال من حالة التلقى السلبية التى كان الطفل فيها موضوعا للفعل وشيئا أكثر من كائنا فاعلا نشطا الى حالة من المبادأة الايجابية حيث الشخص بادئا للفعل قادرا على أن يدخل بثقة أكبر الى عالم الكبار .

خاتمة :

بلخص المحاور الأساسية لهذه الدراسة فنقول أن الشخصية المحورية فى أعمال اسماعيل العادلى فى مجموعته « العالم الخامس (٨) وأيام المطر (٩) هى الشخصية المنفية ، وهى الشخصية التى برزت بشكل واضح فى أدب الستينات والسبعينات والثمانينات فى مصر والوطن العربى ، هذه الشخصية هى بنت الهزيمة وربيبة الانكسارات ، تحتل هذه الشخصية مراكز الصورة فى قصص اسماعيل العادلى وتتجلى لديها المظاهر المختلفة للنفى التى ذكرناها فى بداية الدراسة والتى منها الادراك الأقل كفاءة للواقع والعلاقات الأكثر اثارة للاضطراب معه وعدم التقبل للذات أو الآخرين والشعور بالانفصال والتركيز على الجزئيات واهمال الكليات وعدم القدرة على تكوين علاقات شخصية وانسانية جيدة ، وعدم التلقائية والامتلاء بالاحباطات ونقص الابداعية وعدم الاحساس بالكفاءة أو الفكاهة والمزح والدخول فى قوالب ثقافية وحضارية جامدة كما لو كان الأمر بمثابة الميكانزم الدفاعى ضد احباطات الواقع ، وغياب القدرة على المبادأة

والفعل والغرق فى تهويمات ذاتية اجترارية دائمة والبحث عن وسائل للغياب والنفى ، وعدم الكفاءة فى اختيار وسائل نفى النفى وكذلك زمانه ومكانه ، والانسياق مع القطيع والتركيز على اشباع الحاجات البيولوجية الغريزية ، الانغلاق ومحاولة تدمير الذات وفقدان الشعور بالهوية والذاتية والتميز ، هذه وغيرها هى علامات النفى ، أما علامات الاثبات أو علامات تحقيق الذات فقد كان منفية فى القصص أو كانت غائبة وتقف قصة « أيام المطر » باعتبارها ممثلة لحالة فريدة ولشخصية تحاول أن تقاوم موجات عاتية متواصلة من الغياب والنفى ٠

(١) Libert, Spiegler, m, Personality, Strategies and issues, illinois : The Dorsey Press, 1978. p. 322.

(٢) Cofer, N. Appley, M. Motivation : Theory and Research, New Delhi; ; Wiley Eastern Limited 1964, pp. 668-670.

(٣) علاء الديب ، الشمس وحافة المستنقع ، صباح الخير ، عدد ١٩٨٢/١/٢٨ ، ص ٦٢ .

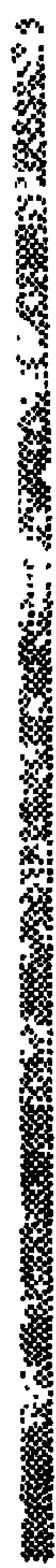
(٤) محمود عبد الوهاب ، « أيام المطر » تجرف التحلل والتآكل والفساد فيتراجع القحط ، جريدة الأهالى ، عدد ١٩٨٥/٣/٦ .

(٥) فريدة النقاش : العام الخامس ، متى يعود الزمن السعيد ، العربى سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ١٣٠ .

(٦) سيد البحراوى ، أيام المطر والخروج من دائرة الحصار ، اليوم السابع ٢٥ مارس ١٩٨٥ .

(٧) اسماعيل العادلى ، العام الخامس ، القاهرة : مطبوعات خطوة ، ١٩٨٢ .

(٨) اسماعيل العادلى ، أيام المطر ، القاهرة : دار شهدى للنشر ، ١٩٨٥ .



الدساس و«رسائل» الحائط الرطيب

لـ «خيرى شلبى»

فى مجموعته الأخيرة « الدساس » يكتب « خيرى شلبى » ويواصل كتابته الخاصة • يكتب عن تلك المنطقة الخاصة بين الماضى والحاضر ، بين الانسان والحياة الطبيعية والفطرية والبدائيــة ، يكتب بين الحياة والموت ، وبين الحلم والكابوس ، وبين لجدية الصارمة والمفارقة الساخرة •

١ ــ كتابة خيرى شلبى :

يكتب خيرى شلبى وكتابته هنا وفى أعماله الأخرى لها خصائص جديرة بالاهتمام :

١ ــ فهو يكتب متسلحاً بقدرة كبيرة على رسم الشخصيات وعلى التقاط الأنماط البشرية المتميزة •

٢ ــ وهو يكتب مهتما باليقظة والوهم والأحلام وانكسارات الأحلام أيضـــا •

٣ ــ وهو يكتب عن عالم الموت بحضوره الكثيف فى وعى الشخصيات ووجوده المقيم فى أعماقها ووجدانها •

٤ ــ وهو يكتبه من خلال سخرية ومفارقة واحساس خاص بالتناقضات الكثيرة الكامنة فى الحياة وفى الواقع وفى الانســان •

٥ ــ وهو يهتم بوصف تفاصيل المكان : تفاصيله المعمارية الظاهرة وتفاصيله الانسانية الخفية والظاهرة أيضا •

٦ ــ وهو يستخدم لغة وسطى بين الفصحى القديمة والفصحى الحديثة ، يستخدم جملا وتعبيرات وحوارات من الشارع فتصبح لغته أقرب الى لغة الشارع العادى دون أن تصبح عامية بالمعنى الدارج لهذه الكلمة •

٧ ـ ولخيرى شلبى قدرته الفائقة على رسم الشخصية أو ما يسمى البورتريه الأدبى ، لكنه لا يكتفى عند رسم ملامح الشخصية الظاهرة والخفية ، بل يأخذ هذا مدخلا للتوغل فى أعماقها ، ومن خلال ذلك يتوغل فى أعماق المجتمع ٠

٨ ـ يبدأ خيرى شلبى العديد من قصص هذه المجموعة بكلمات قليلة وتعليقات عابرة وصفات متناثرة ومن خلالها يرسم الشخصية ، وعندما نتمعن فى الأمر ندرك أن هذه ٠

رسائل الحائط الرطيب فى التواصل الايجابى أو السلبى ، والرسالة تعكس رغبة مرسلها فى نقل معنى معين الى متلقيها ٠ الرسالة فى هذه القصة يتم نقلها من خلال وسيط معين هو هنا « الحائط الرطيب » والرسالة ترسل من خلال الحائط الى مستقبل أو متلق له خصائص معينة مثلما تكون لمرسل هذه الرسالة خصائصه المعينة أيضا ٠ الرسالة ترسل كما قلنا من خلال مرسل هو الحائط الرطيب ، فما مغزى هذا الحائط الرطيب ؟ الحائط جدار حقيقى أو وهمى ، معمارى أو نفسى أو اجتماعى، زمانى أو مكانى ، والحاجز رمز للعقبة التى ينبغى عبورها دخولا أو خروجا ، رمز للمرور بين عالمين ، عالم يمضى وعالم يجىء ، عالم خارجى وعالم داخلى ، الحائط يكون جزءاً من بيت ، ومن ثم يشتمل على نوع من الحماية والأمن ، وقد يكون حائطا فردا متوحدا موحشا فى العراء ، رمزا للاهمال والتجاهل والنسيان ومرور السنين والحقب ، وقد يكون الحائط جزءا من بيت ناعم رخى جيد التاثيث والتكوين يوحى بانخفاض الهموم والتواترات ، وقد يكون جزءاً من بيت أو فى بيت خاو خال عار مهجور بائس وتعس وفقير ٠٠ كما كان هذا الجدار الذى يرسل الرسائل فى هذه القصة الخاصة ٠

الحائط مرحلة انتقالية بين مرحلتين ، مرحلة مضت بكل أحلامها (الخمسينيات والستينيات فى حياتنا المصرية والعربية خلال هذا القرن) ومرحلة تجىء بكل مالها وما عليها (بعد السبعينيات وما بعدها) ٠ الحائط وهو رمز ملتبس غامض يجمع بين جانبين كما قلنا : الداخل والخارج ،
وهو رمز ملتبس غامض يجمع بين جانبين كما قلنا : الداخل والخارج ،
والماضى والحاضر ، والمقدس والمدنس ، المحبوب والمكروه ٠ والحائط رمز قريب بمعنى ما من رمزية المرآة ، فالمرايا غالبا ما توضع على حوائط ، وكما أن الماء (الرطيب) الذى يخرج من الحائط فى هذه القصة يرتبط كثيراً برمزين المرآة أيضاً (كما فى قصة نرجس والنرجسية مثلا) لماذا الحائط الرطيب ؟ الرطوبة ترتبط بالماء ، والماء يمكن أن يكون جاريا

أو راكدا ، حرا أو حبيسا ، الماء هو متجمد راكد محبوس ، ماء داخلي غير متجدد ولا متدفق ، ماء يرتبط بالظلمة والقيد والفوضى والعماء ، ماء يرتبط بالماضي والموت وبالعالم السفلي وبالخوف واللا تحديد والكوابيس أيضا .

تبدأ هذه القصة بشكل غير مباشر ، بأوصاف عابرة لتحديد السمات الجسمية والنفسية ل « وجيه أبو هدان » صديق الراوي الذي تروى القصـــة عنه .

يوصف « وجيه أبو هدان » بأنه « نحيل القوام مهزول البدن مرهق النفس على الدوام » وأنه « يطل من عينيه شـــقاء ووجع مريران » وأنه « في عينيه اسنهوال مبطن بدهشة مع حقد مع حسد مع ظـــل من البلاهة الماكرة ، نظرة من يريد ولو لحسة من السريقة جزاء سكوته على ما رأى » وأنه « هو في الأصل حلاق لكنه يتعشق تأليف الأغاني » وأنه « موهـــوب الملامح » وأنه « بارع في التعرف على كبـــار الملحنين والمطربين والتقاط أخبارهم من كل مصدر » وأنه « ساخر وتلقائي ومحب للناس وأنه يرى أن حديقة معهد الموسيقى هي أنسب مكان للتلاقي » .

وفي القصة وصف لطريقة ارتداء وجيـــه لملابســه الفقيرة الكلمات القليلة والتعليقات العابرة والصفات المتناثرة ليست ســـوى مجموعة من الأضواء والظلال التأثيرية والبقع اللونية الأدبيـــة التي تهدف الى خلق انطباع عام مع أو ضـــد الشخصية ، ولا نلبث بعد ذلك نكتشف أن هذا الانطباع التأثيري العابر قد تحـول الى نـوع من النحت والترســـيخ والتشييد لشخصيات لايمكن أن تنساها الذاكرة .

٩ ــ نتيجة لكثرة التفاصيل التي يرصـدها خيري شلبي ويحكيها أحيانا ما تقع الكتابة في براثن الاطناب والتطويل والاسهاب أحيانا ، ومع ذلك ، فان لكتابة خيري شلبي سحرها الخاص وقدرته الفذة على التقاط الخصائص والسمات والحركات والايماءات والانفعالات والأحلام الخاصة بالشخصية المصرية ، في خلودها واستمراريتهـا وحزنها وســـخريتها ، واقامتها بين الأحياء والموتى ، ووقوعها في صراع دائم بين الماضي والحاضر وبين القديم والحديث . والشخصيات عند خيري شلبي مؤمنـــة بالقضاء والقدر محبة للحياة ومقبلة عليها ، ولديها رغم ذلك حس ســـاخر نحوها وكأنها لا تأمن لها ولا تطمئن اليها . وهي شخصيات لا تخشى الموت بل ترحب به أحيانا ، وتسخر منه أحيانا أخـــرى وتضحك عليه . شخصياته ليست ملحمية لكنها أكثر خلودا من أبطال الملاحم ، أكثر خلودا لأنهـــا

شخصيات جماعية ، شخصيات الأمة وليست شخصيات الفرد ، هي الشخصية النمط ، الموجودة باستمرار والقائمة دائما ، والمستمرة دوما رغم تغيرات الفصول والسنين والقرون ٠

بعد هذه المقدمة التي أردنا التأكيد عليها بالنسبة لكاتب مصرى وعربى هام لم يلق بعد فيما نعتقد الاهتمام النقدى الجدير بابداعه ، ندخل مباشرة الى مجموعته الهامة « الدساس » بالطبع لن نستطيع أن نتوقف عند كل قصص هذه المجموعة ، بل سنكتفي بالحديث ببعض التفصيل عن قصة واحدة هى « رسالة الحائط الرطيب » نظرا لأهميتها الخاصة فى هذه المجموعة خصوصا وفى كتابة خيرى شلبى عموما ، ولأنها يتجلى فيها على نحو خاص معظم ملامح كتابة خيرى شلبى التى أشرنا اليها فى مقدمة هذا المقال ، ثم أننا بعد ذلك سنشير الى أهم ملامح القصص الأخرى ، فى هذه المجموعة على نحو سريع ٠

رسالة الحائط الرطيب

ما مغزى « الرسالة » ؟ وما مغزى « الحائط » وما مغزى « الرطيب »؟ وما مغزى « رسالة الحائط الرطيب » ؟

الرسالة هى مادة لفظية أو بصرية أو حركية ٠ الخ وهى ترسل من مرسل الى مستقبل من أجل توصيل معلومة أو انطباع أو فكرة أو من أجل التأثير على هذا المتلقى بشكل معين ٠

الرسالة رغبة فى التخاطب مع آخر أو أخرين ، رغبة بشكل متميز وأيضا لطرائقه المختلفة فى التعرف على الفنانين والملحنين واغرائهم بأن يحلق لهم شعورهم ثم يسمعهم أغانيه وأشعاره ، ووصف لكيفية صعوده فى عالم الغناء والشهرة ثم تغيرت الأحوال فى بداية السبعينيات وكيف عاد وجيه الى بلدته فى المحلة الكبرى كى يمارس مهنة الحلاقة مرة أخرى ، ثم كيف تدهور به الحال وباع دكانه وأصبح يدور على الزبائن فى بيوتهم ، ثم كيف ذهب اليه الراوى فى بلدته وكيف ذهب معه الى منزله ، ووصف بارع لتفاصيل المكان والبشر ، وكيف ظهرت الرسائل المتشكلة على حائط منزله الرطيب ، وكيف كانت على هيئة حيوانات وحروف وكلمات ومناظر طبيعية ٠

وجيه أبو وهدان كما يصفه فتحى البقال صديقه « ابن حلال مصفى » لكنه أيضا غريب الأطوار ، وهو أيضا « جدع غريب وبائس ولكنه طيب القلب وفنان » وأنه « أيضا الأيام لطشت معه كل التلطيش » ٠

هذه الشخصية المحورية تتحول عبر القصـــة وتتغير وتدرك وتفهم وتنعكس فيها وفي أحلامها وكتابتها لأشـــعارها تحولات الواقع وتغيرات الأحوال ونوع من النقد الخاص لكل فترة من الفترات بدءا من الستينيات وحتى الثمانينيات ، والحائط مازال يرسل رســـائله والتاريخ المصرى الحديث ينعكس على الحائط فى شكل رسائل ومشـــاهد وحوارات ونقد للكتابة والأغنيات والقصائد المسايرة لكل العصور ، ووعى بالهزل الذى أصبح يسود ما عداه ، والفن الذى فقد روحه فى كثير من المجالات • وكانت غرفة وجيه خالية من الأثاث وحوائطها تســـتحم فى الرطوبة والملح اللزج الذى يتخثر ويسبح فى خطوط عشوائية مفزعة • مكان خال وحلم ضائع لبشر شبه ضائعين ، وليس الراوى أقل ضياعا من المروى عنه • جـاءت الثورة بكل أحلامها وذهبت وتركت وراءها هذه الغـــرف الخاوية وهذه الجدران التى لا تكف عن ارسال الرسائل المحذرة والغريبة • الأحلام التى كانت فى الخارج مزدهرة انكشفت وانكسرت وجـــاءت علامات انكسارها واندفعت الى الداخل ، الى داخل الغرف وداخل الوعى ، ولكن أى داخل هذا ؟ انه داخل خاو رطيب ، عليه تتشكل صور وضمنيات وأحلام وكوابيس كلها تشـــير الى الخارج والى الماضى ، والى حلم بمستقبل خاص ليس هو الماضى ولا هو الحاضر الرطيب •

تتشكل الأحلام فى الوعى ، وعى وجيه ووعى الراوى ، ويتم اسقاطها على الجدران فى شكل هو أقرب الى الهلاوس البصرية التى لا يدركها أحد سوى صاحبها لأنها موجودة بداخله فقط الآن ، وقد تكون قد كانت موجودة خارجه فى زمن ما مضى وانقضى •

الخواء والوحدة والضياع والوحشة وجفاف الروح هى حالة الوطن بعد النكسة أو الهزيمة ، وحالة وجيه بعدها أيضا ، وهى حالة يتم اسقاطها على هذا الحائط الرطيب الذى يرسل برسائله اليه والينا ، نحن أصحاب الرسائل وأصحاب الأحلام وأصحاب النبوءات ، والرسائل مخنوقة وغارقة فى مائه المالح الشحيح الكئيب • على الجدران صـــــور وخطوط وألوان وتشكلات وحركات ولوحات ورؤى ووصف لخطوط صاعدة وخطوط نازلة وخطوط دائرية وشبه أقواس وخطوط متعرجة ودوائر ومشاهد ونصوص ورموز وعبر • قراءة الجدران هى قراءة لهذه المشاهد والنصوص والرمز ، هناك حيوانات تصعد وحيوانات تهبط ويتساقط الجير ويتكشف عن أشكال جديدة وعن مظاهر صعود وهبوط جديدة أيضا • الرموز أحيـــانا مباشرة وسهلة التحديد وأحيانا غارقة فى ضبابية الفن الخفية والبارعة ، مدن تهوى وتتهدم وخراب يحل فى القلوب ، وخرائب وفزع وبكاء ونـــواح يذكرنا بيوم الهول ورؤيا يوحنا المعمدان وكلب يصعد ليعيش فوق الخرائب

ويأكل الجيف التى خلفها السبع ، وتتكاثر الفضـــلات والنفايات وتتحول كل القباب والمآذن والأعمدة والأبراج الى أرقام ،والأرقام تشير الى تواريخ سهلة الفهم والتحديد ، ويتكاثر الحطام والرماد والخوف وعواء الكلاب ، ويتزايد حضور الرؤيا « الأبوكاليبية » الأبيسية السفلية ، رؤيا يوم الهول ويوم السقوط العظيم ، الرؤية هنا مزدوجة ، فيها الموت وفيها الحياة ، وفيها السطح (القباب والمآذن والمداخن) وفيها العمق والقاع (الجفرة التى سقط فيها السـبع فيما يرى الكاتب بعد ١٩٦٧ وفيما بين التمكن والسيطرة والتحقق والهزيمة والخذلان والأحلام وانكسار الأحلام ، وبين العمار والخراب ومحاولة اعادة البناء لا تتوقف شاشات الجدران ولا مراياها عن تغيير كادراتها ولا عن تقديم رسائلها المتواصلة المتلاحقة من خلال هذا الحائط الرطيب بعد ذلك وواقعا تحت تأثير فزع لا نهائى بهرب الراوى من صديقه « وجيه أبو وهدان » ويغلق باب الغرفة عليه خفية ، لكنه لا يستطيع أن يفارقه فيعود اليه فلا يجده رغم أن البـــاب مازال مغلقـا من الخارج والمفتاح مازال فى قفله ، ان غيابه هنا يعنى وجوده ، ووجوده يعنى غيابه ، وغيابه ووجوده ملتبسان معا لأنهما يصوران هذه الحالة الملتبسة المزدوجة المرتبطة بالماضى والحاضر ، الماضى الموجود دائما فى الحاضر ، والحاضر الذى يحن دوما الى الماضى وفيما بينهما ، ومعهما السطح والعمق ، والبناء والهدم ، والضحك والبكاء ، والوعى وغيـاب الوعى ، يواصـــل الحائط الرطيب ارسال رسائله الخاصة الشجية والمرعبة •

الموت والاحتفاء بالموت

يحضر الموت دائما فى قصص هذه المجموعة ، ومن ذلك مثلا حضوره الخاص فى قصص « ضرب الودع » و « قلب الشجرة » و « فتح المجاديل » وغيرها •

تدور قصة « فتح المجاديل » مثلا فى المقابر ، وفيها وصف لشخصية « عم أحمد » بائع السمك صديق الراوى الحريص على أن يحترمه الآخرون ، واسع الخيال ، خفيف الظل المتكلم بطلاقة دائما ، الحكاء ، فى أعماقه روائى محبط ، لم ينل حظه من التعليم والثقافة الرســمية لكنــه محب للثقافة والمثقفين ، مؤمن بالأحلام وصدقها ويشعر دائما بحضور الموت معه •

هناك فى هذه القصة وصف للمقابر ، لمكان الموتى الذى يعيش فيه الأحياء ، وللأحياء الذين يعيشون بين الموتى ، ووصف للمفارقات بين الموت والحياة ، وبين الصخب والسكينة ، مكان الموت هو مكان الحياة ، وصف نادر للمجاويل وأرض الفسقية والأدراج الحجرية وعدم الخوف أبدا من الموت أو الموتى وتدخين الحشيش بينهم وشعور لدى الراوى بأن ما يحدث

الآن قد حدث من قبل وهو ما يسمى فى الدراســات النفسية بظاهرة « سبق أن » أو سبقت الرؤية Dejavu وصوت عم أحمد يواصل حضوره وسطوته وحكاياته الساخرة بين الأموات ، ووصف لمشاعر فقدان الشعور بالذات والواقع والادراك المختلف للعالم ، وكيف يختفى الادراك الخارجي للعالم الخارجي ويحل محله ادراك شبيه بعالم آخــر غارق فى السكينة والوئام والحب واللاتوتر ، عالم لا يخيف ، بل يمتع ويشعر فيه الانسان بالراحة من هذا العــالم الملىء بالمتاعب والعنــاء ، عالم الموت فى قصص خيرى شلبى عالم لا يخيف ، بل عالم جدير بالتأمل والراحة والاطمئنان .

ليس هناك خوف من الموت فى أى قصة من قصص خيرى شلبى هنا ، بل استعداد له واستمتاع بعلاماته ، كما حدث مثــلا عندما كان عم أحمد يقوم بتجميع أصدقائه ويجلس معهم يتأملون رخامة المقبرة التى سيدفن فيها ويقرأ اسمه المحفور عليها باستمتاع غريب .

ويحلم عالم أحمد كثيرا بالموت ، يحلم فى نومه النهارى وفى نومــه الليلى ، وتتداخل فى ذهنه الأحلام ، وهو يقول عن أحلامه انها ماتنزلش الأرض ويحلم بلقاءات كثيرة مع أقاربه وأصدقائه من الموتى ، ولا يشعر بأى خوف أو قلق من اقتراب الموت منه ، بل تظهر عليه أعراض التأليف وكتابة القصص والشعر رغبة فى الشعور بالمكانة والتفاخر بين أصدقائه من الكتاب والمثقفين . نجد الاحتفاء بالموت أيضا فى قصة « ضرب الودع » وفى سلوك هذه الأم التى أظهرت فرحاً شديداً وزغردت ووزعت الشاى فى جنازتها بعد أن كذب ابنها على سيده الباشا مدعيا موت أمه حتى يستطيع تمضية بعض الوقت مع عشيقته زوجة ناظر العزبة ، وأراد الباشا أن يجامله فطلب اعداد جنازة مناسبة لهذه الأم (على أحسن مستوى) وكانت الأم (الحية فعليا والميتة فى حــكاية ابنهــا) ترحب بالمعزين وتزغرد وتوزع الشاى فى كوميديا سوداء غريبة مليئة بالضحك والسخرية ، وكانت تعبر دائما عن فرحتها بهذه المودة التى يكنها الآخرون لها وتقول « ما كنت أظن انى عزيزة على هؤلاء الناس كلهم . هل يشعر الواحد بهــذا الفــرح المعمول له ولا يفرح ، هذا يكون بطرا بالنعمة . ثم أن هذه الأم تموت فى النهاية قريرة العين مرتاحة الفؤاد وبعد أن أدركت ــ ولو خطأ ــ عمق محبة الناس لها .

فى « سمك مشوى » هناك الموت المختلط بالأحلام ، واختلاط الموتى بالأحياء والبشر بالحيوانات ووصف لاستمرارية المكان أثنــاء الحروب رغم مغادرة الناس له .

فى « قلب الشجرة » توحد بين الانسان والشـــجرة ، وتشخيص للشجرة فى شكل احيائى بحيث تتحول الى انسان يئن ويتألم ويفـــرح ويحزن ويحلم ويموت ٠

فى « بذلة الآخر » اهتمام برصد الموت المعنوى حين تصبح البذلة أو الثوب محور اهتمام الناس متناسين الجوهر والانسان المرتدى لهذه البـــذلة ٠

فى « النساس » هناك حلم داخل الحلم ، وحلم يجيء عبر الذاكرة ، وتداخل بين الأعمار والأحلام ، والذكريات والواقع ، والخيال ، والحياة والموت (السرابات والأوهام والخداعات الادراكية والكائنات الأسطورية والخيالات والأطفال والكبار) ٠ ولدى خيرى شـــلبى فى هذه المجموعة انتقالات خاصة من العادى الى الغرائبى ، ومن الادراكى المباشر الى الحكمى غير المباشر ، ومن خلو البال الى الكابوس ، ومن الضحك الى البكاء ، ومن الموت الى الحياة ، ومن الوعى بالمكان الى الوعى بالانسان داخل المكان ٠ ومن كل ذلك الى الابداع الخاص الفريد ٠

رمزيات المقبرة

قراءة فى مجموعة «ترنيمة للدار»

لـ «يوسف أبو رية»

لم يلهب خيال الانسان شيء كما يقول فراس السواح فى كتابه الهام « مغامرة العقل الأولى » كما الهبته فكرة الموت ، ولم يثر عقله من أفكار كفكرة انعدام العقل ذاته ، فما الذى سيكون عليه الحال عندما يمضى الى النوم ولا يفيق أبداً ؟ كيف كانت حالة قبل ان يحل ضيفاً على العالم ؟ من هنا كانت دورة الحياة والموت والبعث هى الفكرة المركزية فى الدين والأسطورة ، والفكرة الأساسية التى يتمركز حولها لاشعور الفرد فى الماضى والحاضر (السواح ، ١٩ ، ص ١٠) ٠

ومجموعة ترنيمة للدار للقاص يوسف أبو رية تمثل هذا الانشغال الفنى الكبير بهذا العالم الخاص الغامض المجهول البدائى الحلمى الواقع خلف حدود العقل والادراك والمنطق ، عالم الموت بكل ما يتعلق به من طقوس رموز ومعتقدات وسلوكيات وشعائر ٠

يمكننا أن نتحدث فى هذه الدراسة عن خمسة محاور أساسية لهذا الانشغال بعالم الموت أو ما يمكن أن نسميه رمزيات المقابر فى هذه المجموعة القصصية هذه المحاور الخمسة هى :

١ ـ عمارة الموت (المقابر والأضرحة) ٢ ـ الطقوس الحركية المرتبطة بالموت ٣ ـ الجنس والموت ٤ ـ المعتقدات الخاصة حول الموت ٥ ـ لغة الموت ٠ وهذه المكونات ليست منفصلة ، بل متصلة ومتفاعلة ومتكاملة ٠

أولا ـ عمارة الموت :

ونقصد بها ما تكشف عنه هذه المجموعة من انشغال واضح لدى كاتبها بوصف المقابر والأضرحة وشواهد القبور والجبانات وما يرتبط بكل هذه الأبنية من دلالات سلوكية ورمزية ٠

المقابر قد تكون من الطوب اللبن وقد تكون من الطوب الأحمر ، قد تكون بلافتات رخامية يكتب عليها اسم الميت وتاريخ وفاته وصفته ٠٠ الخ وقد تكون بلا لافتات ، يكتب اسم الميت مباشرة على حائط مقبرته ، قد تكون

المقابر بطرابيش وقد تكون بلا طرابيش ، قد تكون داخل بيوت أو منازل أو أحواش خاصة ، وقد تكون متناثرة متباعدة في العـــراء ، قد تـــكون صغيرة وقد تكون كبيرة ، قد توجد بجوارها أشـــجار صبار وتمر حنـــة وقد لا تكون بجوارها أية أشجار ، وكل هذه الاختلافات انما تشير غالبا الى فروق طبقية أو مالية أو عمرية خاصـــة بمن يوضع جسده فى المقبرة او خاصة بأهله أيضا اضافة الى اهتمام « أبى رية » بوصف المقابر الموجودة فى جبانات على أطراف القرى وهناك هذا الاهتمام الخاص بوصف أضرحة الأولياء (وخاصة أثناء الموالد كما فى قصة « قبة بيضاء بين الشجر ») حيث توقد الشموع ، وحيث يكون باب المقام (أو الضريح) مفتوحا على صحن جامع مفروش بالسجاجيد ٠٠ ثم ذلك الوصف الخاص للميضة (مكان الوضوء) ولصنابير المياه وغير ذلك من التفاصيل المادية أو الغير مادية الخاصة بالمكان ٠

على أن هذه التفاصيل المادية أو الفيزيقية أو المعمارية الخاصـــة بالمقابر لايمكن تكتمل دلالتها الا بحديثنـــا عن المكونات الأخـــرى المرتبطة برمزيات المقابر فى هذه المجموعة ٠

ثانيا ــ الطقوس الحركية المرتبطة بالموت :

هذه الطقوس يمكن أن تكون سابقـــة على الموت (حـــالات الحزن والصراخ والانتظار لدى أهالى المحتضر مثلا) وقد تكون سابقة لعمليـــات الدفن (عمليات الغسل أو الغسيل للجسد مثلا) وقد تكون مصاحبـــة لعمليات الدفن (طقوس الدفن ذاتها) وقد تكون لاحقة لعملية دفن الميت (طقوس الجنازة ذاتها) ٠

وكل هذه الطقوس واضحة فى عديدة من قصص هذه المجموعة ، ففى قصة « الضحى والليل » مثلا هناك هذا الوصف الدقيق لطقوس غســـل الميت وتكفينه ودفنه : فهنـــاك هذا الصراخ والعويل المصاحب لحـــالة الاحتضار ، ثم التصوير الخاص لعمليات حلق شعر الميت ــ خاصة شعر الابطين والعانة ــ وغسيل الجسد وازالة رغوة الصابون « ودعك الوجـــه الباهت » ثم تجفيفه ، ووضع القطن فى الأذنين والاست » ، ثم وضـــع القماش الأبيض (الكفن) على الجسد ، والرجل يقطع القماش الشـــاهى الأبيض ، يجمع أطرافه على الجسد ، يمرر عليه الابرة والخيط ٠ يأمر بحمل الماء الى الخرابة البعيدة ٠٠ ويحمل الجسد الى السرير جهة القبلة ٠

ثم اننا نجد ذلك الوصـــف الخاص لعمليات تجهيز المقبرة وانزال الجسد فيها ثم وضعه بطريقة معينة (فى اتجاه القبلة) ثم رص الحجارة

حول الجثة ثم وضع التراب عليها ، وما يصاحب ذلك كله ويعقبه من بكاء وصراخ ولطم وقراءة للقرآن ، ومن فقهاء وشحاذين (عمى وعور ومبصرين) كلهم يرتزقون من الموت ، من نداء على الميت وتوزيع للصدقات عليه وسقاية لأشجار الصبار الذابلة ‧‧ الخ هذه الطقوس الخاصة خلال عمليات زيارة المقابر فى أوقات معينة بعد الموت (الأعياد مثلا) وخلال السنة ‧ فى هذه القصص جانب عبثى نكتشف فيه عمليات الصراخ واللطم والنداء على الميت وزيارة والتصدق على روحه ‧‧ الخ ‧ انما تتم على ميت غالى موجود فالجثة سرقها الرجل الذى سبق له أن قام بها لكن الشرطة تعيدها الى مكانها بعد ذلك ‧

ثالثا ـ الجنس والموت :

فى قصص هذه المجموعة هناك العديد من الأفعال الصريحة والأفعال الضمنية الدالة على سلوك جنسى خاص لدى أبطالها من الصغار والكبار ، ونقول عن هذا السلوك أنه خاص لأنه غالبا مايكون سلوكا جنسيا غريبا أو شاذا أو غير طبيعى بالمعايير الاجتماعية والانسانية المعروفة ‧ ففى عدد من هذه القصص هناك المراهقون الذين يمارسون الجنس مع الحيوانات وهى الحالة التى تسمى Zooeresty أو Paraphilia وهناك حالات التلصص أو استراق النظر لأجساد النساء العاريات (المستحمات مثلا) وهى الحالة المسماة Scopophilia وهناك أيضا المتحرشون بالأطفال والمراهقين Molesters من الرجال والنساء ، وهناك هذا الولع الخاص بملابس الجنس الآخر أو حالات الفتيشية etishism ، وهناك أيضا حالات الزنا بالمحارم incest والذين يتاجرون بأعراضهم) أنظر بوجه خاص قصص : السقوط على الأرض والمحاولة » والضيف وعبادة الليل والصبى والعانس والملاك) ‧

وكثيرا ما ارتبط الجنس بالموت ، كثيرا ما تم أو أوشك أن يتم فى المقابر ‧ وكثيرا ما أدى الى الموت ، ومن ثم ذهاب جثة الميت الى المقابر (قصة : السقوط على الأرض مثلا) وكثيراً ما كانت نتيجة الفعل الجنسى طفلا ميتا يدفن فى البيت أو المقابر (قصص : المنسية ، فى العراء ، ضحكة الملايكة) ‧

ان العديد من قصص هذه المجموعة كما لو كان يصادق على مقولة فرويد الشهيرة « ان هدف الحياة هو الموت » أو مقولة سقراط « ألم تعلموا جميعا ان الطبيعة حكمت على بالموت منذ لحظة ميلادى » قصص المجموعة تقول بأن هدف الحياة هو الحياة وأن الموت رغم حضوره الجارف فان قوة الحياة أعتى وأبقى •

ولعل هذا الحرص على اطلاق أسماء على الأطفال الموتى ، ولعل هذا الاحتفاء الخاص بالجنس فى أشكاله السوية والمرضية ، وكذلك هذا الاحتفاء الخاص بالحب حتى فى حالات الموت (المواعيد الغرامية التى تتم على هامش الجنازات مثلا) ، لعل كل ذلك يؤكد ما سبق أن قلناه من أن غريزة الحياة هى على العكس مما كان فرويد يشيع ، أقوى من غريزة الموت•

رابعا ـ المعتقدات والموت :

المعتقدات مرتبطة يقينا بالطقوس ، ولها جذور دينية غالبـــا لدى الشخصيات باستمرارية العوالم وتداخل الحدود بين دنيـــا الحياة ودنيا الموت ، وهذا الاعتقاد الخاص فى الملائكة التى غرس فى الموتى خاصـــة الأطفال منهم ، بل يكاد هذا المعتقد أحيانا أن يقول بأن الأموات أحيـــاء ينبغى زيارتهم والنداء عليهم وتوقيرهم وتذكرهم واعداد أماكن اقامتهـــم بشكل لائق واطلاق أسماء على من لايسعفه الأجل أن نطلق عليه أسماء منهم لقصر حياته •

يظهر هذا المعتقد أيضـا فى الموالد والاحتفالات الدينية وفى زيارة الأولياء والمشايخ القادرين على القيام بأفعال الأحياء (قضاء الحوائج وشفاء المرضى مثلا) وقراءة الفاتحة والتصـــدق على أرواح الموتى (قصـــة : « قبة بيضاء » مثلا) •

يظهر هذا المعتقد الخاص بالحياة الخاصة للموتى فى الحلم بمن ماتوا أو رؤيتهم ورؤية العالم الآخر فى أثناء النوم (قصـــة « التجلى » مثلا) أو خلال حالات شبيهة بالنـوم كما فى قصة « نهار أبيض بعيد » ، التى يصف فيها الراوى عالم القرية فى حالته الغسقية ما بين الليل والفجر ، والكلاب الضالة الوحيدة تمرق بسرعة ، والكهول يتوكأون على عصـــيهم الغليظة فى عباءاتهم السوداء يرددون أدعية الفجر » وشـــبورة ما تحيط بالعالم تتوعده منذ زمن قديم ، يتذكر حبه الأول ، ويتذكر حياته الأولى ، ويرى الشبورة تتجول بين الأبنية ، وعلى الطرقات ويفتح دائـــرة غسقية للتذكر وتختلط الدائرة الضيقة التى تصنعها الشبورة بدائرة واسعـــة تفتحها الذاكرة ويقول ألمح جدران دائرتى المغلقة تتمطى وتتباعد ، قد

تنهار مرة واحدة ، فينكشف الوجود كله .. الدائرة تتسع فتدخل منها وجوه لموتى أعرفهم ، عاشرتهم ، وعشت بينهم يوما ، ورحلوا منذ زمن بعيد ، هذا وجه يدخل الدائرة ويتضح هيكله ملفوفا فى الكفن الأبيض . ومن ورائه تأتى أمى ، ثم يأتى نفر آخرون فى صف لا نهاية له ، بياضهم ممتزج بشفافية الشبورة . فلا أدرى أهم أطياف أم أن الشبورة تتحلق على شاكلتهم ؟ » .

هذه رؤية كابوسية شبحية ترتبط بعالم الموتى وتربط مابين ذلك العالم وعالم الحياة ، الموتى قد يحضرون والحياة قد تصبح دائرة مغلقة شبورة أو قبرا ، لكنه قبر قد ينفتح على حياة أخرى لا نهائية غير متوقعة يحضر خلالها الموتى ويحيطون بنا وقد يعيدون اغلاق دائرة الحياة علينا ، انها تتحول حينئذ الى كابوس ، والحضور الخاص لهذا العالم ليس حضورا سارا بل هو حضور هاجسى توجسى مرتبط بكل ما هو مجهول ومخيف . والأب الحاضر دوما والغائب دوما (من خلال الموت أو من خلال فقدان القدرة على الفعل فى عديد من قصص المجموعة) قد يرتبط رمزيا بهذه القوة الغامضة للموت ، حاضر وغائب فى نفس الوقت ، ظاهر وخفى فى نفس الوقت موجود معنا ونسعى للخلاص منه فى نفس الوقت ، وهذا الاحتفاء الخاص به ليس حبا فيه بل خوفا منه وابعادا له ، واتقاء لكل ما قد يلحقنا منه من شرور أو أذى فى الوقت الشبورة رمزيا قد تكون معادلة لحالة الخلط والتشوش والارتباك التى يعيشها الراوى ، حالة اختلاط الرؤية خلال رحلته الفعلية فى الواقع الى محطة السكة الحديد واضطرابات الذاكرة حين يفكر فيمن ماتوا وأيضاً فيمن ستلحقهم يد الردى عاجلا أو آجلا ، والشبورة أيضا رمز بالغموض وعدم وضوح الرؤية وبالروح التى عليها أن تعبر من مرحلة الى مرحلة ، خاصة من الظلمة الى النور أو من الجهل الى الفهم والمعرفة .

هناك رمزا آخر فى هذه القصة يتعاون مع غيره من الرموز فى كشف الدلالات الأخرى المرتبطة بالموت ونقصد به رمز الكلب الأسود . كان الراوى يسمع صوت هذا الكلب دوما كلما اقترب من الطريق الرئيسى فى قريته كل مرة كان يحذر منه ، كل مرة حاول أن يكسب صداقته لكنه « عصى على الترويض وفى حالة عداء أبدى مع البشر » ، كان الراوى يشعر بأن هذا الكلب يعرفه ويدرك سره ، وكان يبدو للراوى أيضا عصبى المزاج يدعى الحفاظ على القيم ، ورغم أنه كان مجرد كلب لكن الراوى كان يخشاه « أكثر من شواهد الموتى التى أتركها الآن خلف ظهرى » .

الكلب الأسود ـ هنا ـ مرتبط بالظلام ، والظلام يرتبط بالليل ، والليل يرتبط بالموت ، حيث ظلمة القبر ، والكلب ـ هنا ـ حارس

للحدود بين عالمين : عالم الحياة وعالم الموت ، أو بين حـالتين حالـة الخوف وحالة الطمأنينة ، وحالة الجحود وحالة العرفان .

لكن صورة هذا الكلب كما ارتسمت في ذهن الراوى ووجدانه هي صورة كلب كصعب ترويضه ، وينبغى الحذر منـه ، تصعب الصداقة أو الألفة معه ، وهو مثير للنكد والحزن ، وهو يدعى صداقة البشر لكنه ليس كذلك ، وهو كاشف لأسرار البشر عالم ببواطنهم والراوى يخشاه أكثر من شواهد القبور ، هل هو القدر ؟ هل هو الموت الذى هو أكثر من مجرد شاهد حجرى أو رخامى ؟ هل هو رسول الموت ؟ هل هو هاجس الخوف من المجهول الذى يجعلنا نخشى المستقبل ؟ ويحذرنا هذا الكلب منه بعد وكأنه يعرفه ويعرف ما سيحدث لنا ؟ كل هذه الاحتمالات قائمة وممكنة .

فى الميثولوجيا الفرعونيـة الكلب هو الرمز الذى يتقمصـه الاله أنوبيس الذى يشرف على تحنيط الموتى ويحرس مقابرهم ، وقد كان صوت الكلب اذن والأفكار المرتبطة به والمشاعر الخاصة حوله هي ما فتح دائرة حدود وعى الراوى وذاكرته على عوالم من الموتى (خاصة الأب) وهى عوالم ترتبط فى وجدانه وذاكرته أيضا بأشجان عديدة .

خامسا ـ لغـة الموت :

يظهر الانشغال بالموت فى لغة هذه المجموعة عند عدة مستويات نذكر منها خاصـة :

١ ـ عناوين القصص :

حيث نجد ذكرا مباشرا للموت أو مايرتبط به من عنـاوين قصص مثل : « ترنيمة للدار » و « الضحى والليل » وعناوينها الفرعية هى : (المقبرة والزيارة ، التجلى ، يوم للدود ، ضحكة الملائكة ، الدخول الى قرية الجن والمعابد ، ظل الموت ، الملاك) .

٢ ـ المفردات :

حيث يكثر فى المجموعة ذكر مفردات مرتبطة بالموت مثل : المقابر ـ الضريح ـ الدفن ـ الشاهد ـ البود ـ القماش الأبيض ـ التكفين ـ البكاء ـ الجنازة ـ الصراخ ـ اللطم ـ خدش الصدور ـ الابرة والخيط ـ القطن ـ المصطبة ـ العظام ـ تسبيل الجفنين ـ الصبـار ـ الذباب الأزرق ـ الجثث ـ قراءة القرآن ـ الماء ـ الملائكة ـ القبلة .. الخ .

٣ ـ الصور والتشبيهات :

هناك مشاهد كاملة فى عديد من قصص هذه المجموعة قام فيها الكاتب بتصوير ما يجرى خلال عمليات الموت والتكفين والدفن والجنازات ، وهناك كذلك مشاهد للموتى ، وهم يستيقظون ومشاهد للأحياء وهم يموتون • وقد ذكرنا فيما سبق أمثلة لهذه المشاهد لكننا نضيف هنا أن الكاتب أحيانا يستخدم المفردات الخاصة بالموت فى بعض التشبيهات والصور الجزئية الخاصة ، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ، ماورد فى قصة عبادة الليل فى وصف بيوت المدينة فى الضوء القليل فى أثناء الليل حيث قال عنها الكاتب بأنها شبيهة بشواهد القبور ، كما أنه شبه الفم المفتوح لرجل عجوز (كان موازيا رمزيا لليل) بأنه « كطاقة مقبرة مهجورة » وفى صور أخرى شبه الليل بأنه « كابوس أجرب » ووصف مصباح المقهى الشحيح بأنه « بلون السل » ذلك المرض الذى كان ـ ومازال ـ فتاكا •

اللغـة عامة :

اللغـة عامة فى هذه المجموعة فيهـا حس ترتيلى ترنيمى دعائى خشوعى طقسى شبيه بلغة التعاويذ والرقى • فيها هذا الحس الذى يقربها من لغة العهد القديم والقرآن الكريم (انظر على سبيل المثال لا الحصر قصة : الدخول الى قرية الجن والمعابد حيث نجد هذا الحديث الخاص عن الرب والوصايا العشر والأناشيد ومشيئة الرب والخطايا بأنواعها •• الخ) •

ويستخدم الكاتب تقنيات التقديم والتأخير ، والجمل الاسمية وغير ذلك من التقنيات ، وفى لغة تبدو كأنها غمغمة قادمة من أعماق ذات تعانى دوما هذا الصراع بين الاقبال على الحياة والخوف من الموت •

خاتمـة :

الموت فى قصص هذه المجموعة ليس فقط هو الموت المادى (رغم انه الغالب) وما يرتبط به من طقوس وشعائر وحركات وأفكار ومعتقدات ، فالموت المعنوى موجود أيضا ، موجود فى موت الأحلام والحماس وانطفاء الطاقة والانزواد على الذات والهروب من المواجهة (قصة : مكان للنـوم مثلا) ، وموجود أيضا فى انهيار القيم وتفكك المعايير والتحلل الأخلاقى وغير ذلك من مظاهر الفساد(قصة : الدخول الى قرية الجن والمعابد مثلا) • ومازالت هناك محاور أخرى ثرية وخصبة فى هذه المجموعة تحتاج الى المزيد والمزيد من التعرف والاستكشاف •

مكان للصوت والصمت والظل والغياب

قراءة فى رواية «تصريح بالغياب»

لـ «منتصر القفاش»

تبدأ رواية « تصريح بالغياب » للكاتب المصرى « منتصر القفاش » بدخول الراوى الى المعسكر الذى كان قد أمضى فيه فترة خدمته العسكرية الاجبارية • وقد كان هذا الدخول أو هذه العودة من أجل البحث عن رواية ما كان قد نسيها وسط أكداس الملابس والأوانى والكتب والمهمات العسكرية •

لم يكن هذا البحث عن هذه الرواية التى لم يقل لنا الروائى من كاتبها الأصلى سوى حيلة ذكية لكتابة هذه الرواية الخاصة ولم يكن هذا الدخول الى هذا المعسكر ، أو هذه الثكنة العسكرية الا حيلة للخروج منه أو محاولة لكتابة الدلالات المختلفة للغياب داخل هذه الثكنة وخارجها .

هناك أربعة محاور أساسية يمكننا أن نتلمسها ونحن نتصدى للحديث عن هذه الرواية ، هذه المحاور هى :

١ ــ المكان •
٢ ــ الصوت •
٣ ــ الظل •
٤ ــ الغياب •

أولا : المكان

هذه الرواية ــ دون شك ــ رواية مكان ، والمكان هنا له دلالاته الجغرافية والتاريخية والسيكولوجية والاجتماعية المختلفة •

فالاطار المكانى الخاص الذى تدور هذه الرواية فى أرجائه هو مدرسة عسكرية للتمريض داخل ثكنة عسكرية أكبر ، أما الاطار المكانى العام فهو الوطن الأكبر الذى يضم مثل هذه المدارس ومثل هذه المعسكرات ، ومثل هؤلاء البشر بحركاتهم وتفاعلاتهم وأفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم ، وانكسارات هذه الأحلام أيضا •

وهناك عدة أماكن فرعية داخل هذه الثكنة العسكرية ، فهنـــاك المخزن الذى يجلس فيه الجنود ويتحدثون ويتسامرون ويضحكون وفيـــه توضع الكتب وحقائب الجنود (المخل) ومتعلقاتهم ، واليه يهرب بعض الجنود خلال النهار ، وهو أيضــا المكان الذى يتحـــكم من خلاله النقيب الشرفى (أولا يتحكم) فى الجنود فى ضوء حالات رضائه أو عدم رضائه عنهـــم •

هناك أيضا فصول الدراسة التى تتم فيها عمليات التدريس لطالبات التمريض العسكرى ، وتنوع استخدامات هذه الفصول وفقا لفصول السنة ووفقاً لطبيعة النشاطات داخل المعسكر « هذا الفصل للصيف ، هــذا الفصل لشتاء » •• فغرفة التدريس التى تتم فيهـــا عمليـــات التعلم والتعليم خلال النهار تصبح ليلا مكانا للنوم والسمر والضحك والذكريات •

من بين الأماكن الخاصة فى الرواية هناك أيضا « سكن الطالبات » والنوافذ الموجودة فيه والى تصبح وسيلة للتعارف والتقارب والتواصل بين الجنود والطالبات ، وهى تتغير أضـــواءها باختلاف حــالات الخدمة الليلية ، وسكن الطالبات هذا هو أيضا موضع أحلام الجنود وذكرياتهـــم وأمانيهـــم •

هناك أيضا مكتب المقدم (والمقدم هنا هو امرأة ذات رتبة عسكرية) وهناك نافذة فى هذا المكتب كانت المقدم تطل منه ثم أغلقته من خلال وضع دولاب بجواره بعد ذلك ، وقد كانت هذه المرأة تطل من خلال هذه النافذة أحيانا بهدف (رؤية ما يحدث داخل المعسكر) وأحيانا بدون هدف (تحدق فى الفراغ وتوغل فى الأحزان والأحــلام) ، ثم بعد ذلك ومع تناقصت الدلالات الخاصة بهذه النافذة داخل المعسكر حين مرضت هذه الشخصية واختفت من المكان •

هناك ، اضافة الى هذه الأماكن الخاصة أماكن فرعية أخرى مرتبطة بها مثل : صالة سكن الطالبات (التحتانيـــة) والمطبخ ، والحمــامات ، والممرات ، والبقعة الحالكة فى فناء المعسكر التى ينظر اليها الراوى كثيرا وهو يستعيد خبراته ، وذكرياته الليلية فى هذا المكان الخاص •

يوحى الوصف العام للمكان فى بداية الرواية — يوحى بطبيعة الرواية ذاتها ، فمدرسة التمريض وما يحيط بها ، هذا المكان الخاص ، وصـــفه الكاتب فى بداية الرواية وصفا موحيا خاصا يرتبط بدرجـــة كبيرة بتلك الطبيعة الخاصة لتكنيك هذه الرواية والقائم على أساس الاهتمام برصد

بقايا الأشياء وآثارها أكثر من الاهتمام برصد أو وصف الأشياء ذاتها ، تكنيك يقوم على أساس التفكيك أكثر من قيامه على أساس التركيب ، وعلى أساس الهدم أكثر من البناء ، والحذف أكثر من الاضافة • هذا المكان قال عنه الكاتب فى بداية الرواية « مكان اذا نظرت اليه من بعيد أو قريب ، وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنياته ، كان كل جزء فيه مقتطع من بناء آخر ، كأن كل جزء فيه ، وان استقر هنا ، فتاريخه موصول بما كان ، موصول بما يخفى » •

الاهتمام الخاص بالمكان فى الرواية هو اهتمام ، فى المقام الأول ، بدلالات هذا المكان ، وأبــرز دلالات هذا المكان هى الدلالات المرتبطــة بالغياب ، والغياب فى جوهره مرتبط بالأثر ، والأثر فى جوهره مرتبط بالغياب ، والغياب الحادث فى الرواية هو غياب للبشر ، وغياب للادارة المحددة فعالهم ، وغياب لأشياء أخرى كثيرة منها فى الجزء الأخير من هذه الدراســـة •

نتيجة لهتمام الكاتب بالحديث عن الغائب ، وعن الخفى ، كان هناك اهتمام واضح لديه بوصف الأبواب أكثر من اهتمامه بوصف ما يحــدث وراء هذا الأبواب ، وقد كان هذا الاهتمام الخاص بوصف الأبواب أكثر فاعلية فى الايماء بما يحدث خلف هذه الأبواب وما يدور داخل المساحات التى تؤدى اليها هذه الأبواب •

هناك اهتمام بوصف باب المخزن (مخزن كتب ومتعلقات الجنود) ، واهتمام خاص بوصف أبواب الحمامات (أو دورات المياه)، واهتمام ايضاً بوصف أصوات الأبواب سواء كانت هذه الأصوات تحدث على نحو حقيقى مسموع ومحسوس أو على نحو متخيل أو متذكر أو هاجس •

يهتم « منتصر القفاش » أيضا بوصف البوابات : البوابات الداخلية التى تؤدى الى سكن الطالبات ، موضع أحلام الراوى وزملاته خاصة فى حالات السهر أثناء الخدمة أو بدون الخدمة • وكذلك البوابات الخارجية التى تؤدى الى العالم الكبير الأرحب (فيما يعتقد) خاصة خلال الأجازات ، ومن هذه البوابات داخل الراوى الى المعسكر فى بداية الرواية كى يبحث عن رواية ومن خلالها اهتم بالرصد الخاص لحالات الغياب والحضور التى طرأت على البشر وعلى المكان وعلى ذاته هو فى تحولاتها المختلفة •

« منتصر القفاش » هو اذا استخدمنا مصطلحات باشلار « حالم » بالأبواب والبوابات الباب كالبوابة ـ هو رمز للأمل ، وللفرصة ، وللمرور

ن حالة الى حالة ، وللدخول والخروج من حالة الى حالة أيضا ، والباب المفتوح فرصة ، وحرية ، والباب المغلق حاجز ، وسجن ، وخفاء ، وغياب وحواجز وغياب وعبور الباب عبور من حالة الى حالة ، وكذلك البوابات ترتبط بالداخل والخارج ، بالماضى والحاضر ، بيانوس اله البوابات فى الميثولوجيا الرومانية ، الذى ينأر بوجه الى الداخل ، ويوجه الى الخارج ، فيرى الداخل ويرى الخارج ويعرف الماضى ويتوقع المستقبل • كان الراوى الجالس بجوار باب المخزن دائما وكأنه لا يريد أن يدخله شبيها بـ «يانوس» المرتبط بالموت والحياة ، بالبداية والنهاية ، بالظل والنــور ، بالدخول والخروج ، بالتواصل أو فقدان التواصل ، بالحكمة والتامل وربمــا بالوعى الشقى المنقسم على ذاته •

كان ذلك الباب كلما انفتح « ظننت أنه سوف ينخلع وينْدب على البلاط محدثا صوتا سيتردد قويا فى أنحــاء المدرسة • باب من قطع خشبية متعامدة على بعضها ، وتظهر فى انحائه رؤوس المسامير الصدئة ، وحينما ينسى واحد ويستند اليه ، يسارع بالابتعاد عنه قبل أن يقع » •

تشترك الأمكنة الخاصة فى هذه الرواية ، والتى تحدثنا عنها مــع مكونات أخرى فى هذا العمل كى تساهم فى خلق الدلالات الكليــة لهــا والمكون الثانى الجدير بالاهتمام هو الصوت •

ثانيا : الصوت / الصدى / الصمت :

هناك دلالات عديدة للصوت فى هذه الرواية نذكر منها

١ ــ الصوت كوسيلة لتصوير تحويلات العالم الخارجى والعام :

وقد كان هذا واضحا مثلا فى بداية الرواية حينما صرخ « الصول » فى الراوى الذى عاد كى يبحث عن روايته ، صرخ فيه معتقدا أنه قد تهرب من مهمة الموكولة اليه (الخدمة) هذا الصوت الزاعق للصــول أصاب الراوى بالرعب الشديد فتحول العالم بالنسبة له ، فى لحظة شديد الكثافة والتركيز الى صــوت مرعب يصم الأذان ويجعل الذات تتلاشى وتتبدد وتضيع ، فازاء هذا الحضور الجارف الغلاب للصــوت المرعب الخارجى الكبير والذى يعقبه حضور واضح للصمت الكثيف الجارف الجاثم تغيب الذات وتتحول الى ريشة فى مهب الريح ، ذرة فى الهواء ، فاقدة كــل احساساتها بذاتها وبقدراتها •

٢ ـ الصوت / الصمت كوسيلة لرسم الشخصيات :

كانت شخصية المقدم (وهو امرأة كما قلنا) بشكل عام شخصية قليلة الكلام « تكتفي بالاشارة من يديه أو رأسها ٠٠ اشـــارات تحسن استخدامها كأنها جمل كاملة » ٠

كانت هذه الشخصية قليلة الكلام ، لكن كلام الجنود حولها من أجل تفسير « صمتها » هذه كان كلاما كثيرا ، وكانوا يختلفون حـــول تفسير معانى اشـــاراتها ٠

ثم أن هذا الصوت (صوت المقدم) هذا الغائب رغم حضـــوره ، يتلاشى نسبيا خلال أوقات كثيرة من النهار ، ثم أنه أيضاً يسكت فجـــاة أثناء أحد الطوابير بينما كانت تنظر الى (لاهدف) ، وعندما تعاود الكلام بعد ذلك تنسى ما كانت قد بدأت تقوله ، ثم نعرف بعد ذلك أنها مريضـــة وأن مرضها قد يكون جسميا أو نفسيا ، نكتشف أيضاً أنها تمثل قيـــادة منعزلة مفككة غامضة عاجزة عن التواصل ، لا مع ذاتها ولا مع الآخرين ٠

٣ ـ الصوت كدلالة للتمني والتخيل وتحقيق الرغبة

ففى الأيام الأولى من الخدمة العسكرية للراوى كان زملاؤه يكثرون من الأحاديث والنصائح له بينما كان يجلس صامتـــا يصغى ويهز رأسه ثم تدريجيا بدأ يتخيل نفسه فيما ســـيأتى من أيام ـ قادرا على الحـكى واضافة حقائق جديدة ويرغب فى مقاطعة من يتكلم ، انه يريد هنا أن يحضر معهم « بالصوت » لأنه غائب عنهم من خلال الصمت ٠

٤ ـ الصوت كوسيلة لاستحضار الصورة :

تظهر هذه الدلالة الخاصة للصوت فى شخصية محمود زميل الراوى الذى يحكى عن أحلامه بالفتيات وملابسهن الداخلية (بينما يخفض الراوى صوته خائفا) يحكى محمود بصوت مرتفع ، يتحدث عن مروره بكـــل الغرف ، ومع مرور الوقت واستمرار الحكى ، وزيادة حضور صوت محمود هذا ، وفقا للبنت التى يتحدث عنها ، يتحول صوته بالنسبة للراوى الى صوت يشبه الصوت المصاحب للأفلام السينمائية ، صوت يسمع دون أن يرى ، لكنه صوت قادر على خلق هذه الرؤية ، صـــوت قادر على التشكيل والاستحضار للصور ، صـــوت يســـاعد على تحقيق الرغبـــة ، صوت يصبح هو فى ذاته رغبة ، فى صوت يجعلك تغيبه عن هذا الحاضر القاحل البلقع الجدب ويحضر فى ذلك الماضى (أو المستقبل) المخضوضر المشرق

المتدفق حياة وأمنيات ومرحا ، صوت قال الراوى عنه أنه « صوت هو تصريح بالغياب ، ويصرح بداخلك ويظل ساريا حتى تنشغل عن الصوت » .

الانشغال عن الصوت يحدث لأن من يسمعه يصبح فى عالم غير العالم ، وفى حالة غير الحالة وفى حضور غير هذا للغياب ، صوت يفتح عوالم الخيال والأمنيات والفرح ولو على نحو وهمى .

٥ ـ الصوت كدلالة تاريخية :

تظهر هذه الدلالة على نحو خاص فى ذلك الاهتمام التفصيلى ـ من جانب الراوى بوصف الميكروفون (أو مكبر الصوت) الذى تم تشغيله أثناء الطوابير فى هذا المعسكر . كذلك الرغبة فى معرفة تاريخ ومكان وماركة صنعه ، وكذلك ارتباط الميكروفون بتحية العلم ، وبالعلم الرمز الذى يتخبط صقره فى الحوائط . فالصوت الخاص بالميكروفون هنا يرتبط بدلالات تاريخية لم تعد موجودة الآن ، ربما يحلم بها الراوى ويتمناها ، ربما يتذكرها ويفكر فيها خاصة فى مرحلة ما بعد الشروع فى السلام بين العرب واسرائيل ، ربما يريدها لنفسه ، وربما لوطنه ، ربما للاثنين معا .

٦ ـ الصوت كدلالة للغياب والحضور :

وقد ظهر لك ـ كما قلنا ـ فى ارتباك صوت المقدم متـلا ونسيانها ما كانت تقوله ثم مرضها وغيابها ، وظهر أيضا فى ذلك الصمت الكبير للراوى عبر الراوية ، فهو لم يكن يروى حكايات مثل باقى زملائه ، وقد كان هو أيضا الوحيد الغائب رغم حضوره الدائم بجوار باب المخزن ، وكان غيابه من خلال غياب صوته وحكاياته رغم حضوره بالمعنى المادى أو الجسدى ، هو الوحيد الذى لم يكن يتحدث الا مع ظله ليا ، وهو يتحدث أيضا عن نفسه على أنه غائب وحتى عندما يقرر أن يحكى لهم حكاية (ربما حدثت وربما لم تحدث) كان يفكر فى نفسه فى صيغة الغائب ويقول « وكنت ترى نفسك جالسا بينهم تصغى لحديثك ، لم تصف ما حدث وظللت تسمع صوتك كأنه مازال يحكى » . فالصوت هنا مرتبط بالحكى ، والحكى وسيلة للحضور وهذا الحضور أمنية ربما أمكن تحقيقها ، وربما لم يكن ممكنا تحقيقها ، وذلك لأن الذات هنا موغلة فى الانكفاء على ذاتها والاجترار لأفكارها والحكى لذلك الجزء الخاص منها الذى يسمع ، وينصت جيدا . هناك قسم ، فى هذه الشخصية يحكى ويريد ان يحضر

في الخارج لكنه لا يستطيع تحقيق هذا الحضور ربما لأسباب خاصة بطبيعته الانطوائية وربما ، لأسباب عامة خاصة بالتحولات الهائلة التي تطرأت على العالم والوطن والحياة وجعلت الذات تهرب من هذا العالم الكبير المهدد المرعب وتغيب عنه وترغب في الحضور في عالمها الصغير الخاص ، وهو عالم انطوائي يصعب أن يتحقق في حضور الآخرين ، لذلك تكتفي هذه الذات بأن تحضر مع نفسها ، مع قسمها الآخر ، مع تحكي له ، وتكتفي به وتحضر معه ، لأنها عاجزة عن مواجهة الآخر ، والحضور معه ، وربما غير راغبة في ذلك • حتى الحكي للآخر يصبح أمنية لا تتحقق ، لكنها تظل أمنية تظل تسمع الذات أصداءها وكأنها حدثت ، وكأنها مستمرة ، وكأنها حقيقية ، وكأنها حاضرة •

٧ ـ الصوت في ذاته :

في مواضع كثيرة من هذه الرواية تتحول الكلمات الى كائنات حية تسعى ، حدث ذلك أثناء الاجراء المسمى « فرش المتاع » وهو اجراء يحدث عندما تتم سرقة أحد الأشياء في الجيش فيفرش الجنود كل متاعهم وأغراضهم من أجل البحث على الشيء المفقود ، وقد يعقب هذا الاجراء اجراء آخر عندما لا يتم العثور على الشيء المفقود (أو حتى عندما يتم العثور عليه) ويسمى هذا الاجراء (داخلية) ويقصد به أنه يقف الجنود ـ كنوع من العقاب لهم ـ بالملابس الداخلية لساعات طويلة ، وهو عقاب يكون له مفعوله الكبير ، خاصة عندما يحدث ليلا في الأجواء الباردة الممطرة • أثناء الرواية ينطق الصول كلمة « داخلية » بعد فرش المتاع هذا ، بعد سرقة ، أو الادعاء بسرقة بعض الحلي من احدى طالبات المدرسة ، وتتحول هذه الكلمة بالنسبة للراوى الى كائن متجسد حي يرى •

كذلك فان هذا الراوى ، والذى كان يقوم بتدريس قواعد اللغة العربية لطالبات هذه المدرسة يجد تدريجيا وخلال ممارسته لعمله ، أن بعض هذه الكلمات تتحول الى أفعال للجسد ، لجسده هو ، ويتحول هو من خلال هذه اللغة الفعلية الى فاعل فعلا ، أو حالم بالفعل ، راغب فى التواصل بجسده معهن « يربت على اكتفاهن •• الخ » وكانت كلمة تشكل بداخله احساسا خاصا معهن •

٨ ـ الصوت / الصمت :

يهتم الراوى بوصف أصوات الأبواب وهى تفتح وتغلق ، وغالب ما تتم هذه الحركة بشكل متخيل استيهامى ، وغالبا ما تحدث هذه الحركة للأبواب فى الذهن دون صوت ، هى حركة صورة أكثر منها حركة صوت ،

صورة صامتة تحدث بداخله دون صوت ، صورة صمت خاص يحدث بداخله وخارجه ، صمت يعبر عن الوحدة والوحشـــة واختفاء الشعور بالحيـــاة والحركة . والصوت داخل هذا الراوى وخارجه أيضا صـــوت أقرب الى الصمت ٠

٩ ــ الصوت / الصدى :

هناك اهتمام كبير لدى الراوى (ولدى الروائى بطبيعة الحال)بالتعبير عن أصداء الأصوات ، واهتمام خاص بتراكم هذه الأصـــداء : أصـــداء أصوات الحوش أو الفناء تبدأ بتجلياتها المختلفة ، وصوت العلم الرفرف فى هذا الفناء ، وصوت المياه فى دورات المياه ، وصوت باب المخزن ، وأبواب الفصول وأصداء الحركة في الممرات حتى سكن الطالبات ومكتب المقدم ، ويتحول صدى الصوت أحيانا الى صوت ، والصوت يتحول أحيانا الى كائن حى صوت كما قال الكاتب « صوت كلما تقدم الوقت ، وتعددت أصداؤه ، يفيض عن دوره كصوت ، ينطق ليسمع » صوت يتحرك ويتنفس ويلعب « صوت يسمعنى صوتى » ٠

١٠ ــ الصوت / الذات الابداعية :

الصوت فى هذه الرواية يمكن أن يكون أيضـا وسيلة للتعبير عن النمو والتغير والتطور والخروج من مرحلة الى مرحـــلة ، ومن حالة الى حالة ، الصوت يمكن أن يكون هنا أيضا وسيلة للبحث عن الذات الابداعية فى خروجها الواعى المثابر المستمر من مرحلة الاقتداء والمحاكاة والتعلم من نماذج سابقة أو مبدعين سابقين الى مرحلة الأصـــالة وكتابة الابداع الخاص . حالة عبر منها الراوى بشكل غير مباشر حين قال من هذا الصوت ولم يدن منى الا بعد خلص اصغائى له وحرص على أن يظل يتردد وقال عنه أيضا « صوت فى تلك الحلكة يسمعنى صوتى » يرتبط هذا المعنى الأخير للصوت بهذه الذات التى تسمع صوتهـــا ، بعـــد أن خـــلص اصـــغاؤها له ، هذا الصـــوت الخاص ، هذا الصـــوت القابع أكثر من الداخل ، هذا الصوت المرتبط بالظل ، وهذا الظل هو المكون الثالث من مكونات هذه الرواية الذى نهتم به فى هذه الدراسة .

ثالثـــا : الظـــل :

الظل ، ظاهريا ، هو المبدأ السلبى للحياة ، فى مقابل المبدأ الايجابى وهو النور أو الشمس ٠ لكن الظل قد يكون أيضا هو روح الانســـان ، وجوهره الحقيقى ، وغياب الظل قد يعنى غياب هذه الروح ان الموت ، ومديح الظل قد يكون مديحا لهذه الروح الغائبة أو محاولة لاستحضارها ٠

الظـــل عند يونج هو الجزء النامي المتطور في الشخصية ، الجزء الذي يسعى نحو التفرد والخروج من حالة الأنا Ego المحدودة الى حالة الذات Self الأكثر اكتمالا ونموا وتحقيقا • يظهر هذا الظل بدلالاته المختلفة في الرواية في مواقف عديدة منهـــا على سبيل المثـال لا الحصر :

١ ـ **الظل / الجانب الآخر من الشخصية** : ويظهر ذلك فيما قاله الرواى في بداية الرواية من انه عندما دخل هـــذا المكان (أو المعسكر) لأول مرة فانه ترك ظله في الخارج ينتظره (هكذا مباشرة) ويراقبـــه « قد يدخل أو يرحل ممنيا نفسه بآخر لا يهجره » •

٢ ـ **الظل / الشخص البديل** : أيضا عندما قام الراوى بالتدريس لقواعد اللغة العربية وباعتباره بديلا أو احتياطيا لمدرس آخر على وشك الوصول ، وظل وقتا طويلا يعتقد أنه بديل أو ظل لمعلم آخر قادم ، وقام بالتجويد في عمله معتقدا أن الآخر سينظر الى هذا العمل ويقومه ويعلق عليه ، لكن المعلم الآخر كان معلما وهميا ، كان معلما غير حقيقي ، فقد كان الراوى هو المعلم المتوقع وهو المعلم الحقيقي ، وهو النور والظل في نفس الوقت ، هو الحقيقي والبديل في نفس الوقت ، هو الذات وانعكاس هذه الذات في نفس الوقت ، هو الرواى والمروى عنه في نفس الوقت ، هو الموجود خارج مرآة الآخر وداخلها في نفس الوقت ، لأنه ـ هذا الآخر ـ لم يكن الا هذه الذات المأمولة التى لم تكن الأنا خـــلال كل هذه الأوقـــات الا مجرد ظل لهما ، ذلك لأنها لم تكن تعى ذاتها وتعرف قدراتها ، أو تعرف أيضا أن حقيقتها موجودة بداخلها أكثر من وجودها خارجها في آخر متوهم أو متخيل ، أو متوقع حضوره ، لكنه لن يحضر أبدا ، لأنه ـ في الواقع ـ غير موجود ، صنعته الأنا وعاشت تتخيل وجوده وتتوقع حضـــــوره حتى تكشف من خلالها انعكاسها عليه حقيقتها وجوهرها • والظل هنـا كأنه مرآة تتجلى من خلالها الذات وتكشف عن نفسها فيها •

٣ ـ **الظل / الصديق** : قد يتحول الظل الى شخص يفكر الراوى فيه دوما ويختار له اســـما ولا يكف عن مناداته والحديث معه قائلا له « ياظلى » ينظر اليه ، ويتبعه ، ويختار أجزاء منه يحدثها ، يريـــد أن يحرره منه ، ويتحرر هو منه ، « يريد أن يفقده قليلا حتى الشوارع ، ثم يلتقى به فجأه ويحكيان معا عن افتقادهما لبعضهما البعض ويسيران معا »، ويرتبط هذا المعنى بدرجة أو بأخرى بالمعنى السابق (رقم ٢) للظل •

٤ ـــ **الظل كأدوات الرسم العـــالم الفيزيقى** : فهناك اهتمام فى الرواية بوصف ظلال المبانى المتغيرة بتغير موقع الشمس ، وظلال الجنود

على البوابة وخلال الطوابير ، وظـلال الفتيات على محطـــة الأوتوبيس ، وظلال لافتات أرقام وسائل النقل ، وظلال حقائب الفتيات أثناء العطلات وظلال أجساد الفتيات ذاتهن وهى تتحرك وتتداخل وتتقاطع وتتباعــد وتتقارب ، وظلال جذوع الأشجار والأغصان ·· الخ مثـل هذه المكونات المستخدمة فى رسم مشاهد هذه الرواية ·

٥ ـ الظل كتعبير من ثنائيـة أو انقسام الذات : ويظهر ذلك على على المستوى السطحى فى ذلك التصوير الخاص فى الرواية للحالة التى يصبح فيها للفرد ظلان واحد يتقدم وآخر يتبعه ، وكيف يتبــادل هذان الظلان مواقعهما عندما يستدير الجسد . . الخ . اما على المستوى الأعمق، فان الكاتب استخدم مثلا التعبير « وكأننى » كأداة للتعبير عن الالتباس والتعدد والتماثل وعدم التماثل وحدوث الوقائع الداخلية والخارجيــة أو عدم حدوثها ، أو قد استخدم هذا التعبير بشكل خاص عند حديثه عن تلك البقعة أو المنطقة الحالكة فى عمق فناء (أو حوش) المدرســة تلك المنطقة التى يأتى منها النوبتجى ليتم على الخدمة ، منطقة ترتبط بالخوف والشعور بالمطاردة ، ووجود من يتبع المرء ويترصده ، ويريد أن يمسك به بسبب اخطائه أو اهماله الخدمة ، منطقة تمتلىء باحتمالات الخطـر ، ووجودها مرتبط بالمناطق المفزعة بداخلنا والتى تجمد الوعى والتفكـير والخيال ، هذه المنطقة الهالكة الغامضة ليست موجودة هنـاك فى فناء المدرسة ، بل هنا فى داخل الراوى ، موجودة داخـل النفس البشرى ، وتزداد مساحة هذه المنطقة المظلمة خلال حالات الوحدة والعزلة والخوف وعدم اليقين ، واهتزازت الثقة فى كل المطلقات ، حالات يعرفها من جرب الخدمة ليلا فى الجيش وخاصة فى ليالى الشتاء ، ثم برهة ورأى الثعابين تفترسه فى أحلامه العابرة المكثفة هذه · نام الراوى وحلم ـ وربما لم ينم ولم يحلم ـ أنه يتجه صوب هذه المنطقة الحالكة ويصعد سـلم سـكن الطالبات فى غرفهن وهن نائمات يحلمن ، ومر على الجنود وهم يحلمون أيضاً ، نام وحلم بانه ينام وبأنه يسلم سلاحه لمن سيأتى بعده فى الخدمة ربما كان سيسلم هذا السلاح لظله الغائب ، ربما لم يكن يريد أن يسلم هذا السلاح أبدا ، ربما كان يريد أن يظل معه هذا السلاح دائما ، وهو فى حالة يقظة ·· ربما ·· وربما ·· تتداخل حالات اليقظة والنـوم ، الوعى والحلم ، زمن الحلم ظل لزمن اليقظة ، وزمن اليقظة ظـل لزمن الحلم ، ذلك الزمن الذى غاب وقد لا يعود ·

ومثلما يكون الصدى ظلا للصوت ، والأنا ظلا للآخر ، والأنا أيضا ظلا للذات ، والغياب ظلا للحضور ، تكون هناك أيضا تفاعلات بدرجات متنوعة بين هذه الأصول وهذه الظلال ، فهذه اللحظـات كما قال الراوى

« لا تخلص لك الا بالاثنين ، بالوجهين تنجح فى اقصاء أحدهما والسير فى طريق ممتددون النظر من اتجاهين ، دون تقاطعات ، وفجأة يتبدد الامتداد ، تعود الى وقت ضبطت أوقاته على زمنين مختلفين » •

كان هربرت سبنسر يقول أن الاعتقاد فى الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية هو المسئول عن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية أو الشقيق الداخلى أو شقيق الروح ، وهذه المعانى كلها مرتبطة بشكل أو بآخر — فيما نرى — بجدلية الغياب والحضور ، وبأن الذات فى الأعمال الفنية الجيدة • تكون مشغولة بالغياب أكثر من انشغالها بالحضور ، وان الذكريات والتذكر هو نمط من الانشغال بالغائب وكذلك الخيال ، وكذلك الاهتمام بكل ما هو غامض وخفى وغير مدرك على نحو يقينى كلها انشغالات بالغياب ، والفن الحقيقى موجه نحو الغياب يتذكره ويتخيله ويتمناه ويحلم به ، أكثر من توجيه نحو الحضور الفوتوغرافى •

رابعا : دلالات الغياب

هناك عدة دلالات للغياب فى هذه الرواية لعل اهمها فيما نعتقد ما يلى :

١ — **الغياب / النسيان** : ويظهر ذلك على نحو خاص مثلا خلال تلك المحاولات المستمرة والمتكررة خلال مواضع عديدة من الراوية ، من جانب الراوى لتذكر بعض الأغنيات فتغيب وتحضر أغنيات أخرى بدلا منها ، وأيضا تلك الأشياء (الأبواب خاصة) التى يحاول تذكرها فيجدها استحالت الى نقطة متلاشية ضمن نقاط عديدة ، بعضها فى مقدمة الذاكرة ، وبعضها الآخر فى خلفياتها •

٢ — **الغياب المغلق والغياب المفتوح** : والمعنى هنا محدد ، ويرتبط بشكل خاص بالعطلات التى يحصل عليها الجنود وطالبات مدرسة التمريض ، فقد يكون التصريح الخاص بالغياب الذى يمنح لهم محدد ، أو مغلقا (عدة ساعات أو أيام مثلا) أو غير محدد ومفتوح ونهائى (خاصة بعد انتهاء فترات خدمة الجنود فى الجيش) •

٣ — **الحرص على أحداث الغياب** : وذلك مثلا من خلال ذلك السلوك الخاص الذى كان يقوم به بعض الجنود ويهتمون من خلاله بتقطيع أوراق التقويم الحائطى (نتائج الحائط) للشعور بمرور الزمن وقرب انتهاء فترة الخدمة • كما ظهر ذلك أيضا فى سلوك أحد عمال المطبخ الذى تزايد

عدد الدجاجات التي يمنحها خلسة ، ومجانا لأصدقائه الجنود مع قرب انتهاء فترة خدمته العسكرية •

٤ ـ **الغياب في شكله الوثائقي :** ويظهر ذلك على نحو محدد في شكل الوثيقة الخاصة بتصريح الغياب ، كما ظهرت في نهاية الرواية ، وهو ورقة صغيرة تعطى للجندى عند قيامه بالأجازات تحدد اسم الجندى والزمن الذى يصرح له التغيب خلاله ، وغير ذلك من المعلومات .

٥ ـ **الغياب كوسيلة لتأكيد الذات :** ويظهر ذلك خلال الرواية على نحو خاص في ذلك السلوك اللافت الذى قامت به الفتاة الطويلة والتى ظلت تلح وترجو من أجل الحصول على اذن بالغياب (لزيارة والدتها المريضة كما قالت) وعندما حصلت على هذا الاذن أو هذا التصريح عادت الى غرفتها ونامت مؤكدة حريتها في الاختيار ما بين الذهاب في أجازة أو البقاء بالمعسكر ، وهو شكل من أشكال السلوك لا تقوم بها الا شخصيات على مشارف الاضطراب نتيجة لفقدانها للثقة في الذات وفي الآخر ، وفي الواقع وفي القوانين ، وفي كل شيء •

٦ ـ **الغياب كدلالة تاريخية :** ويظهر ذلك على نحو خاص في صورة تلك المعركة المرسومة على تقويم الحائط والتى ينشغل عنها الجنود أى عن هذه المعركة وعن دلالاتها باحصاء أرقام الانفجارات الموجودة عليها وأيضا بحديثهم عن قوافه الأمور المرتبطة بها •• أن ذلك يعنى أن المعارك الآن أصبحت شيئا ينظر اليه من خلال صور على الحائط ، شيئا غائبا وماضيا ولا يعاش الآن على نحو حقيقى •

كذلك فان تلك السبورة التى يتم التعليم عليها فى هذه المدرسة لم تعد فى كامل سوادها بل ظهرت عليها بقع بيضاء كثيرة كما كتب فى أعلاها تاريخ الأمس لا اليوم فى اشارة ضمنية الى الغياب الخاص بالزمن •

٧ ـ **غياب الهدف الحقيقي من وراء السلوك :** يرتبط بالمعنى السابق ذلك السلوك الخاص الذى أصبح يشغل معظم وقت الجنود فى هذا المعسكر ، فقد أصبح شغلهم الشاغل ، أو بالأحرى شغل قادتهم الشاغل أن يطلبوا منهم التفرق نهارا فى فنساء المدرسة من أجل جمع الأوراق الصغيرة المتناثرة ووضعها فى صناديق القمامة وبحيث أصبح ضبط ايقاع هذه الحركة النهارية (فى اتجاه القمامة أو بعيدا عنها ، على نحو مشترك أو منفرد) هو الهدف الأساسى لحركة هؤلاء الجنود •

٨ ـ **غياب الخارج** : فالحياة كما تحدث فى الواقع والمجتمع خارج هذه المدرسة العسكرية تكاد تكون غائبة على نحو بارز عبر هذه الرواية .

٩ ـ **غياب لدور الجنس التقليدى (أو السلطة المخترقة)** : ففى راخل هذه الثكنة العسكرية يقوم الرجال بأدوار النساء (الطبخ ـ تنظيف الممرات ودورات المياه ـ غسل الملابس والأطباق ... الخ) .

بينما تقوم النساء بأدوار الرجال التقليدية (القيادة واعطاء الأوامر .. الخ) فى شكل هو أقرب الى ما أطلق عليه الكاتب عبد الحكيم حيدر فى احدى المناقشات التي دارت حول هذه الرواية اسم « السلطة المخترقة » .

وفى رأينا أن هذه السلطة المخترقة تظهر خلال الرواية على أنحاء عدة مثل :

(أ) سهولة قضاء الوقت خارج المعسكر خلال الليل أو خلال النهار دون ضوابط كافية ، من خلال التسلل والجلوس على المقاهى الخارجية أو الادعاء بحدوث مرض أحد الأقارب والحصول على تصاريح للغياب ، وكذلك سهولة الدخول والخروج لبعض الشخصيات رغم عدم ارتباطها العضوى والوظيفى بهذا المعسكر (مثلا الفتاة أمل التى تذهب وتجىء بحرية خاصة عندما تغيب المقدم) .

(ب) تظهر هذه السلطة المخترقة أيضا فى شخصية النقيب الشرفى (وهو هنا رجل هذه المرة) ذلك الذى يختلس أية لحظة لينام فى مكتبه ، ولاتعتمد عليه المقدم (المرأة) فى أى شىء الا فى الشئون المالية وملفات الطالبات ، وهو مولع بالحكايات خاصة المتعلق منها بالحب والجنس ، وهى دائما حكايات الآخرين ، أما ذاته هو وحكاياته هو فغير موجودة وغائبة ، وهو يحكى دوما عن هذا الزمان الذى يفتقد للرجال وعن الناس « بتوع زمان » الذين لايماثلهم أحد وهو حاضر لكن دون سلطات وشتى السلطات الممنوحة له سلطات يستطيع اى جندى صغير أن يخترقها بأن يروى له حكاية أو نكته جنسية .

(ج) رغم ما يشيع فى الرواية من مفردات الحياة العسكرية مثل : البيادات ـ الطواقى ـ المقدم ـ الصول ـ العساكر ـ الخدمة ـ تدوير المكتب ـ البرنجى ـ الكنجى ـ الشنبجى ـ الخدمة ـ النص آلى ـ مشط الطلقات ـ القدوة الحسنة ـ المحاكمة العسكرية ـ فرش المتاع ـ

الداخلية ـ تصريح الغياب ٠٠ الخ ، رغم ذلك فان الحياة فى هذا المعسكر هى أقرب ما تكون الى حياة الرخـاوة والاسترخـاء ، حياة ما بعـد « آخر الحروب » ، حياة تغيب فيها القوة والاحساس بالهدف ، لكـن يكثر فيها أيضاً البحث عن الذات وعن أهداف بديلة لهذا الذات .

والوجود الانسانى الخاص ف هذه الرواية ليس وجوداً جدياً من ناحية الأدوار الموكولة للذكور والاناث كما قلنـا ، ومن ثم فهو مجتمع أقرب ما يكون ف مجمله الى مجتمعـات الاندروجينى والجنس الثالث أو « الهرمافروديت » ذكورى وأنثوى فى نفس الوقت فالذكور يمسحون ويغسلون ويطبخون ويكثرون من الشكى والكلام ، والاناث يقدن ويتحكمن ويحكن ، ويكثرن من الصمت والنسيان .

واخـيرا :

فانه رغم ما فى هذه الرواية جفاف عاطفى كبير ونضـوب انفعالى عند معظم شخصياتها أن لم يكن كلها فانها لاتبخل علينا ، ولا يبخـل مبدعها منتصر القفاش علينا أيضا بمشهد جميل مؤثر يتم فيه تصوير فتيات مدرسة التمريض هذه خلال بعض أوقات النهار وهن يجمعن التوت من فوق أغصانه ، وهن يتدافعن ويتحركن ويتواصلن من خلال التوت ف أيديهن ، والتوت ينتقل مع نبضات قليلة من الفرح وموات كبيرة من الأحلام ، أحلام تصريح ، لكوابيس كثيرة حاضرة ، بالغياب .

دراسة فى رواية ثلاثية سبيل الشخص

لـ «عبده جبير»

* سبيل الشخص .. سبيل الوطن

احلام الشخص :

[ان زواية الحلم تضيق كلما عبرنا من الفصل الأول فى الرواية الى الفصل الثانى ثم الثالث لكن زاوية الوعى تتسع ، فالحلم فى الفصل الأول أكثر اتساعا وشمولا وتهويما ومفارقة للواقع ثم هو يتقلص تدريجيا ليحل محله وعى متزايد بالواقع ومتغيراته وثوابته وفهم أعمق العلاقات المتفاعلة والسائدة فيه ، ويصير الادراك لأهمية العمل وضرورة التأثير فى الواقع والفاعلية فيه وغياب التهويم أكثر سطوعا فى الفصل الثالث (الرؤيا) رغم حضور الحلم الدارف أيضاً . ان حركة الشخص فى الفصل الأول تبدأ بالصعود لأعلى بين المقابر والأكوام المرتفعة من التراب والزهور التى بلا رائحة ومع الصعود المكانى تتفجر الدلالات الزمانية والتراثية لحركة الشخص ويتذكر السلاطين وحريمهم وما كانوا يفعلون مع حريمهم الكثيرات جداً وتمنى لو فعل مثلهم ، تمنى الا يخرج من الحرملك ابداً (الكسل + المتعة) وأن ينام طول الوقت (الكسل + المتعة) وأن يشرب الشيشة والمنزول (المتعة + غياب الوعى) وأن يفعل كثيرا (المتعة الجنسية) وأن يسمع حكايات الف ليلة وليلة (المتعة والغياب الخيالى) وأن يسرح فى بلاد خلق الله (التعطل والتجول الخيالى) وأن يأخذ معه أجمل النساء (المتعة الجنسية) وأن يصطاد الغزلان فى الغابات ويشويها ويأكلها فى الهواء الطلق (اللعب واللهو والقنص) و (المتعة الحسية) وأن ينام مع الفتيات الجميلات فى الهواء الطلق المتعة والحرية).

[لقد كان هذا السلوك الحلمى والتهويمى بمثابة الرغبة فى الانفلات من قيود الواقع وحصاره الذى يضيق الخناق عليه متمثلا فى المسؤلية الأسرية (زوجة وخالة عجوز وأطفال) وفى العنت المادى الذى يعيش فيه متمثلا فى قلة المال وعدم الانتظام فى العمل ومن ثم فقد كان التعلق بالحلم المتمثل فى « على » الذى يسكن « سبيل الشخص » بمثابة القشة التى تعلق بها الغريق ، لكنه كان أيضا وفى نفس الوقت نقطة البداية التى

سوف تقوده فى نهاية البحث الى الطريق الصحيح . ورغم أسئلته الكثيرة وبحثه واستكشافه الدؤوب فى أماكن متفرقة ومتنوعة ولأشخاص متعددى الهويات فان أحد لم يجبه ولم يبل ظمأه أو يشفى غليله ، وقد كان يقابل فى أغلب الأحيان بالتجهم والبرود ممن يظن أنهم قد يدلونه على « سبيل الشخص » ، والملاحظ أن حركة حلم الشخص كانت دائما تتعلق بالماضى أو بالغياب ، فهو يبدأ صعوده وبحثه وسط المقابر (الموت فى مقابل الحياة ، الموت غياب والحياة حضور) ووسط الأماكن الأثرية التاريخية المملوكية ثم الفرعونية (الماضى = الغياب) أو هو يسأل تجار الحشيش ومدمنيه « غياب الوعى » أو الدراويش (حالة الغياب عن الواقع) أو عالم الآثار (الذى يبحث فى الماضى) أو القس فى الكنيسة الذى يبحث عن صفات وخصائص الحروف (غياب أيضا) وحراس الموتى (حراس الغياب) الذين يقول عنهم « وقلت انها بداية جديدة من مدينة الموتى وان حراس المقابر أو الذين يسكنونها ربما يعلمون عن الموضوع ، فالحراس على علم واسع بالأماكن والأشخاص وربما الزمن أيضاً . وهو نص واضح الدلالة يدل على انحراف الطريق الذى سار فيه « الشخص » أثناء بحثه عن حاضره ومستقبله ، لقد كان الغياب ، غياب الوعى بصفة خاصة ، حاضرا بشكل جلى فى تلك الجلسة المشهودة التى جلس فيها يدخن الحشيش « وأخذت أدخن كما لم أدخن فى حياتى أبدا وقلت ان الألم سيزول وسيكون البحث ممتعا وأخذت أشد الأنفاس بقوة وأنا أفكر فيما سبق فوجدت أن الحجر قد قفز من الجوزة وطق وفرقع وطار قطعا صغيرة فأخذ الناس ينظرون الى ببرود وحقد» !

ان الغياب المتعلق بالماضى مدغم فى جسد الحاضر فى الرواية بحيث يصير الحاضر ممثلا فى أشخاصه الغائبين عن الوعى ماضيا وغائبا أيضاً ، ولا يظهر المستقبل الا على الاستحياء فى صورة زوجته التى ذهبت الى بيت أمها قرب نهاية الفصل الأول لتلد طفلها حين فاجأتها آلام المخاض . « وللشخص » أنماط أخرى من الحلم سيأتى ذكرها فيما بعد .

مكان الشخص :

[نلاحظ فى « سبيل الشخص » أن الروائى عبده جبير على علم كبير بخصائص المكان وخصوصيته ، ان حاسة الادراك البصرى المتمثلة فى الوعى الشديد بالتفاصيل والجزئيات المكانية والزمانية تكون لديه شديدة اليقظة والنشاط ، انه يراقب الواقع ويلتقط مثيراته وعوامله المؤثرة والمهيمنة ويضعها فى سياقها المكانى الصحيح ، ان عمليات الانتباه والادراك بمعناهما الشامل تلعب دورها الكبير فى هذه العملية ، انه يقوم بعمل شديد الدقة والتعقيد ، فهو يراقب الواقع ويختار كل ما هو جوهرى

وله معنى ، انه يتجول من خلال بطله بحرية شديدة لاستكشاف أسرار الواقع والتعرف على أبعاده وخباياه ثم هو ينفذ الى أعماق الظواهر المعطاة لاكتشاف دلالاتها وامكانيـاتها ومدى قابليتها للتطوير والامتـداد ، ان « عبده جبير » يواجهنا فى « ثلاثيـة سـبيل الشخص » بالبيوت والمقابر والقلعة وحارة المطر » والحوانيت والعساكر و « البيوت القـديمة ذات المشربيات على المرتفعات فوق الجبل » و « الطرقات المنحوتة فى الجبل » والمآذن والميادين وبيوت المتعة المحرمة والمقـاهى والحوائط والكتابـات الموجودة عليها والملابس وباب زويلة وعبق القاهرة القديمة وشارع الأزهر وبين القصرين وضريـح الغورى ومحلات العطارة وجامع قلاوون وحـارة الأخت والموسكى وباب الفتوح ، وجلسات القمار بالمقاهى وجلسات تسخين الحشيش والعطارين والدراسة والأزقـة والحوارى والمنـارات والقباب ومجرى العيون والنقوش التى على الأيـدى (الوشـــم) وعلى الجدران والروضة والجيزة وشارع الهرم وخان الخليلى وما يجرى فى السجون من تعذيب ، ثم ما يجرى داخل النفس البشرية من انفعالات ومشاعر وأفكار وطموحات وتشققات وانكسارات وأوهام وهذيـانات وهلاوس وأفكار متسلطة، وخلال ذلك يتضح لنا تلك الحساسية المتفوقة فى التقاط مثيرات الواقع التى يتمتع بها كاتب الرواية ، كذلك يوضح هذا تلك القـدرة المتطورة لديه على المعالجة الفنيـة للمواقف والخبرات ومن خلال الالمام بجزئيات الحياة وعمومياتها والقدرة على تحويلها الى خلاصة مركزة عميقة الدلالة ثم ان « الشخص » فى الرواية لديه حاسة غريبة وقـدرة على الائتلاف مع المكان وعدم الشعور بالغربة فيه رغم عدم وعيه الأول بذاته وبدوره فى المكان وقد تكرر لديه القول برغبته فى أن يعيش عمره كله فى المكان الذى يوجد فيه سواء كان كنيسة أو مسجد أو محل عطارة أو حديقة الـــخ ..

ان « فصل العجلة » هو فصل الحركة الخارجية السطحية الغائبـة لكنها حركة فى مكان متميز ومن ثم فهى تقود الى « فصل الحجرة » وحيث يصير المكان / السجن متميزا أيضـا وحيث الحركة أكثر ولوجا داخل الذات وحيث يتم الكشف والمعرفة ثم فى فصل الرؤيا وبجوار النيل تبدأ حركة الذات الواعية ، ان المكان مثله مثل الحلم وهما معاً مع « الشخص » يشكلان المحاور الأساسية للرواية وهو فى الفصل الأول باتساع زاوية الوطن ثم يضيق فى الفصـل الثـانى ليحدد خصائص وملامح عمليـات التعذيب والألم التى يعاينها حلم الوطن ؟

فى مكان أكثر ضيقا واحتراقا واختناقا (السجن) لكنه بوتقة ينصهر فيها الحلم ليتحول الى وعى • وبجوار النيل ، ذلك الرمز الخالد لاستمرار الوطن يتبلور الوعى ويتشكل وتتسع زاوية الرؤيا ويتسرب التاريخ كله

فى وعى الشخص وفهمه وتصير الرؤية أكثر تماسكا والمكان أكثر تحديدا والزمان أكثر التصاقا بالمكان ، ذلك المكان الخاص المتخصص الحاضر دائماً رغم عوامل التغييب والحصار والمطاردة وعوامل القهر والعدوان والهيمنة، هذا رغم قول « الشخص » الدائم لنفسه « ولكن اذا عرفت المكان فاننى سأحدد موقفى من الشخص وأريد المكان أولا • وغيرها من المقولات المماثلة التى استخدمها الكاتب بذكاء ليدلل على أن « الشخص » كان يبحث عن وطنه وعن ذاته فى هذا الوطن •

سمات الشخص ومعتقداته :

« الشخص » الذى نقابله فى الرواية هو شخص كثير الحركة والتجوال يكثر من الأسئلة والاستفسارات ، لكنه يتسم ببعض السذاجة الظاهرية خاصة فى الفصل الأول وكثير من العفوية أيضا وهو يتشكك فى أقوال وأفعال الآخرين لكنه رغم ذلك سريع الألفة والائتلاف ، مع الأشخاص والاماكن ، فعندما ذهب فى رحلة صعود الى الهرم مثلا قال « ثم انه مضى وقت طويل وأنا جالس ساكت حتى اننى أحببت هذا المنظر وتمنيت لو أظل جالسا هكذا على الصخرة ناظرا للصحراء الممتدة وخيوط الألوان الباهتة وكل شىء » وهو يتفاءل ويتشاءم ويتوقع الشر دائما ، يتوجس خفية ويسىء الظن ، فعندما دخل خطأ احد البيوت السرية «وقلت لاهرب بجلدى » ولكن فكرت أنها ربما تكون واقفة خلف الباب ممسكة بيدها سكينا » ويقول عن نفسه « وأنا على كل حال غير محظوظ بالمرة فى أى شىء » كما أنه كثير النسيان كما يقول « فأنا أنسى كثيرا كلمات الأغانى بل أنسى أيضاً ذكرياتى وأحاول كثيراً لكننى لا أستطيع وأتعجب من أمر الناس الذين يذكرون أشياء كثيرة من طفولتهم » ثم هو غارق فى الديون يشعر بآلام فى كل جسده يشعر بأنه مراقب ومطارد ومضطهد « ثم أن البيت المواجه كانت له مشربيات أحسست أن هناك من يرقبنى من ورائها»، لكنه فى نفس الوقت حس شهوانى يحب المتعة الخيالية كما فى الفصل الأول والواقعية كما فى الفصل الثالث • وهو يكثر من التهويمات والأحلام ويندمج فى جلسات تدخين الحشيش وفى حلقات الذكر « ووقف هو فى الصف ووقفت بجواره وأخذنا فترة حتى دخلنا فى الدور لانهم كانوا فى الوجد ووجدتها فرصة وأنا أتوه وأغيب عن العالم وأنا افكر فى الراحة فاذا بى فى حالة انبساط وقد فارقتنى روحى وأخذت أغيب وأندمج » ثم هو ذو حساسية شديدة للأشياء وحواسه شديدة الانفتاح على واقع الخبرة ومثيراتها « كان رأسى قد امتلأ بالأصوات وعيناى بالألوان وأنفى بالروائح وعلقت بى كل تلك البقايا حتى شعرت وأنا أستند بكفى على حجر الجامع محاولا النزول أننى مثقل للغاية » وهو أيضا سهل الانقياد والانصياع فى البداية لكنه شديد الوعى والفهم فى النهاية ، ثم هو أيضا متلفع بحالات

صوفية وانجذابات روحية تدفعه كموج البحر فى بشتى الاتجاهات « أمشى على المراحـل وأركب فى الأزمان والأشـياء تـدق فى رأسى وقد ركبنى الانشغال وأنا عارف ما وصل اليه الحال » وقد كان الفصـل الأول هو فصل الاستكشاف أو الذوق بالمصطلح الصوفى ـ بالنسبة للشخص ، والذوق عند ابن عربى هو « أول مبادىء التجليات الالهية » ، وهو كما قال السمرقندى « أول شهود الحق بالحق .. فاذا زاد وبلغ أواسط مقام الشهود يسمى شرباً فاذا بلغ للنهاية يسمى رياً » ، كذلك ذهب صاحب الرسالة القشيرية » فى عالم التصوف الى أن الذوق حالة يتبعها الشرب ثم الرى ويقصد بالذوق ذوق المعانى الناشىء عن الصفاء » ، فالذوق حالة وجدانية أو هو حالة يترقى منه المتصوف الى غيره وأخيرا فانه قد ورد فى كتاب « عوارف المعارف » للسهر وردى « الذوق ايمان والشرب علم والرى حـال » (١) .

لقد كان الفصـل الأول فى الرواية بمثابة الرحلة التى قـام بها الشخص الى ذاته من خلال القلق والألم والشك والصراع ، رحلة حاول أن يتجاوز فيها صلابة الواقع ويتحرك بحرية فى آفاق ذاته . لقد كانت هذه الرحلة ومعها ما حدث فى الفصل الثانى « فصل الحجرة » من مكابدات ومجاهدات وتعرض لشتى صنوف الحرمان والألم بمثابة العنصر العملى فى التصوف الذى قوامه « ما يأخذ به العبد نفسه من مجاهدات وما يتقلب فيه من مقامات وصولا الى العنصر الثانى الروحى الذى أساسه ما يختلف على نفس العبـد من أذواق وأحوال هى سـبيلة الى الكشف والمشـاهدة والاتصال ، وقد نظر الصوفية الى ذلك العنصر العملى على أنه بمثابة التمهيد الذى لابد منه بادىء ذى بدء لكى تتهيأ نفس السـالك للحياة الروحيـة الحقة » (٢) لقد مرت بالشخص خلال عبوره من الذوق الى الشرب الى الرى والكشف والمشاهدة حالات كثيرة يعرفها المتصوفة كالخوف والرجاء ، والطمأنينة واليقين ، والخشية والخشوع ، والتوكل والرضا ، والغيبة والحضـور ، والصبر والمحبة والشوق والانس ، والمحاضرة والمكاشفة والمشاهدة ، والصحو والسكر والمحو والاثبات ، والفناء والبقاء ، والوجد والسـكون والحركة وضروب المراقبة وضروب الأرادة والقوة والضعف والروح القلب الخواطر والعلائق والحجب والعوائق والشهوات والنزوات واللوائح الطوالع واللوامع وغيرها وتتردد هذه الكلمات بطريقة أو بأخرى فى النص ، صراحة أو ضمنا مما يدل على ان هذا البعد كان حاضراً ومهيمناً ومسيطرا كأحد الأبعاد الرئيسية المؤثرة على سلوك « الشخص » ويتفاعل هذا البعـد فى الشخصـية مع مؤشرات أخرى سـائدة فى العمل ، هى مؤشرات اعتقـادية أى تتعلق بنمط العقائد السـائدة والمحركة لسلوك الشخصيات الذى يعد « الشخص » ممثلا لها ، اننا نلمح فى « ثلاثية سبيل

الشخص » محاولة جادة وعميقة لتحليل نمط الشخصية القومية التى تتحرك وتحركها الأحداث ، شخصية تكثر من زيارة المقابر ومن استخدام الأحجبة والتمائم وارسال الرسائل للأولياء وزيارة الأضرحة وطلب النجدة والغوث من الأولياء والاعتقاد فى الجن وامكانية الاتصال بين عالم البشر وعالم الجن وطقوس المآتم والأفراح المتميزة فى أجواء عابقة بالبخور ، لقد كان الشخص يحاول أن يتحرك بعيدا عن نمط تلك الشخصية العامة التى وقع فى براثن اعتقاداتها التى ترسبت عبر العصور ، تلك الشخصية التى «تدق بالكف وتمزق الثوب وتدق بالعصى وتحرر العرائض عند الكاتب والقاضى وتنثر البخور فى أركان الغرف وترش الملح بالحناء وتعتق الجدى بالنذر وتأتى بالشيخ يخرج المعمول والمدسوس من تحت العتبة أو على جذع النخلة أو على رأس طائر يطير وتسأل العارف وتذهب الى الوراقين الجالسين » ·

ان تلك المعتقدات الكامنة فى أعماق زوجة « الشخص » وغيرها من نساء البلدة هى كامنة فيه أيضا ومترسبة فى أعماقه لذلك فقد حاول أن يسير ويتحرك حركة بعيدة عنها ، حركة صاعدة فى اتجاه القلعة أو الهرم لكنها ، تلك الحركة نحو الماضى قادته مباشرة الى الحاضر لكى يصطدم ويرتطم ويعرف أن الحركة الصحيحة ليست هى بالسير الى هناك (الماضى) بل بالمكوث والوقوف والصعود والمجالدة والمجاهدة هنا (فى الحاضر) وبدون ذلك يظل الماضى جاثما سائدا مهيمنا كثيفا ·

الشخص على مشارف الحقيقة :

بينما كان « الشخص » فى « فصل العجلة » ذئبا وحيدا يتحول بعيدا عن القطيع ، وبينما كان « الآخر » فى الفصل الأول بعيدا عن الذهن غائبا عن الوجدان مفارقا للتصور فاننا نجد ونواجه فى الفصل الثانى « فصل الحجرة » بالآخر حاضرا ممثلا فى صورته السلبية أو صورته الأيجابية وقد كانت الصورة السلبية ممثلة فى هؤلاء الذين قاموا بالقبض على الشخص والقائه فى السجن وممارسة التعذيب الوحشى عليه وعلى غيره من الوطنيين وأيضامحاكمته محاكمة يتضح فيها الجانب العبثى أكثر من جانب الحقيقة ، بينما الصورة الايجابية للآخر تمثلت فى ذلك الوعى المتزايد بأهمية الفهم والوعى المشترك وتبادل الأفكار والمشاعر وتكمله صورة « الأنا » الناقصة بصورة الآخر حتى تكتمل صورة « النحن » القوية الأيجابية المثابرة لقد بدأ الآخرون يفدون عليه فى السجن أو يفد هو عليهم ويتفاعل معهم ويغنى معهم أغنية « بلادى » ويضحك ويهتف معهم وكما يقول فان « الشىء الطيب أننا كنا قد عرفنا حكاوى بعضنا ومجريات الأمور وسياسة كثيرة وتعاهدنا على المساعدة » لقد كانت هذه الفترة التى

قضـاها فى السجن رغم أنها فترة انفصـال ظاهرى الا أنها كانت فترة اتصـال ، اتصال بذاته وبالآخرين ، وقد بدأت فيها عملية العبور من عدم المعرفة الى المعرفة ومن السذاجة الى الخبرة ومن لسطح الى الأعماق ومن الخارج الزائف الى الداخل الحقيقى والخارج الحقيقى أيضا ، ثم هى كانت فترة خصبة من حيث الأحلام والرؤى والتشوفات ، لقد كانت هى بداية الكشف الذى هو فى اللغـة كما يقول الجرجانى « رفـع الحجاب وفى الاصطلاح هو الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعـانى الغيبيـة والأمور الحقيقية وجودا وشهودا » (٣) .

لقد تمت هذه الفترة عملية رفع الحجاب الذى كان يحجب الرؤية الصحيحة لدى « على » وانقشعت الغشاوة وعرف أن الذى كان يبحث عنه هو أقرب اليه كثيرا .

وأن سعيه كان سدى ، لقد كانت تلك هى فترة النشاط الفعلى للتأمل والبديهة التى هى أول النظر والتى هى المعبر الذى سيقوده بعد ذلك الى الرؤيا والمشاهدة ، فى هذه الفترة بدأ الشخص يأتلف مع ما حوله من آخرين وكائنات ومخلوقات أخرى حتى الحشرات ، لم يعد يشعر بالألم الشديد الشـامل الذى كان يشـعر به من قبـل ، وبدأ يكتشف القوى السحرية للصبر والمجالدة والتأمل والتوحد بل والسخرية ، ثم هو يحلم احلاماً ما يرى فيها المعارك ويشم روائح العطارين ويرى التماسيح والسمك الملون والأمواج والأولاد وزوجته ، والرجل ذا الجلباب الأخضر والعمامة الخضراء والخيول التى تهتز والرجال الذين يتكدسون على بعضهم والذئب الذى يبتسم ، وكما قال أيضا معبرا عن حالة مقـاربة الذات والواقـع والآخرين التى شـعر بها « وما أنا الا وشـاعر بالألفة والاندماج والوجد فأملت جذعى وأخذت الصفاء وما عادت الروائح تضرنى ولا الغبار الذى يأتى من الكوة التى فى أعلى الزنزانة وأخذت فى النظر الى خيط من الشمس يتسلل وما أنا الا واجد نفسى فى تأمل يتخلل من النفس وقلت هكـذا يكون حال الشـاعر اذن وهو فى الوصل مع الحالة وما كنت مفتكراً قبلها الا وهم يقولون بالباطل عن مثل هذا الشعور لكن هأنا أمر به وأراه رؤية العين فأصدق واقول فى نفسى لولا ما فى العنق من أولاد وزوجة وخـالة عجوز ما برحت هذا المكان وما كنت الا مضيعا عمرى قبلها وأنا ما كان فى حياتى الا خدمة الأسياد فى المكاتب ومسح الجوخ وقضاء المشاوير » .

مازالت لدى الشخص فى « فصل الحجرة » بعض التهويمات السائدة ومازال مع حكايات سيدنا سليمان والهدهد ومنشد التراتيل وضرورة « تحويل الحالة » و « الدخول » وعدم « الوقوف على الباب » و « تجاوز

العتبة والتغويط » وغيرها ، لكنها تهويمات تمتزج أكثر بالواقع وتتبادل الأدوار معه انها ثنائية متصارعة يتفاعل فيها الحلم مع الواقع لكن ليس بالنمط المقلوب الذى كان سائدا فى الفصل الأول ، حيث كان الحلم والتهويم هو السائد بينما الواقع رغم حضوره فى كل كلمة من كلمات الفصل وكل تفصيله من تفصيلاتها وكل حركة من حركات شخصياتها كان غائبا عن وعى الشخص مفارقا لادراكه ، يتعادل الحلم مع الواقع فى الفصل الثانى ويتفاعلان ويمتزجان بفعل ذلك التوحد الذى حدث فى السجن بين أنا « على » والآخرين ثم يصير الواقع أكثر وضوحا وبروزا فى القسم الثالث من الرواية رغم أن الكاتب يقدمه لنا من منظور حلمى أيضا ، ورغم أنه يستخدم مفردات تراثية وحالات تراثية وأسماء تراثية (على ، حسين ، محمد ، فاطمة ، رقية ، قاسم مثلا) الا أن هذه الخصائص كلها أكثر التصاقاً بالحاضر منها بالماضى ، لقد خرج « على » من السجن ماشيا على الأقدام الى البيت وكانت عجلته قد كسرت قبل دخوله السجن بطريقة عبثية ، وللمشى على الأقدام دلالته الرمزية المرتبطة بالواقع ، كما أن للعجلة (الدراجة) دلالتها المرتبطة بالتهويم أيضا .

الشخص يجد ذاته (أو الكل فى الواحد) :

بينما كان « الشخص » فى الفصل الأول « يغيب » مع الآخرين من خلال المخدرات والتطوح والدروشة والبحث فى الماضى ، فانه فى الفصل الثانى « يحضر » معهم من خلال المعايشة والفهم وتبادل الآراء والأفكار والمشاعر وقد كان هنا « الحضور بالآخر » هو المدخل « للوجود بالذات » أو هو المعبر للوصول للذات واكتشاف طريقها الحقيقى ، ان الرؤية فى الفصل الثالث تتسع وتتمدد وتنطلق لتحوى الواقع فى منظور زمن ممتد شامل وعميق يضم الماضى والحاضر والمستقبل معا فى آن واحد ، ثم هو تنتابه حالة الوجد مرة أخرى بجوار النيل ، لكنه هنا وجد الوعى لاوجد التهويم وتبدأ المشاهد تترى والرؤى تتواثب والتصورات تضغط والصور تجىء ، ان حساسية « الشخص » وتيقظ حواسه وتفتح وعيه فى « فصل الرؤيا » هى أمور شديدة الاتساع » .

(أ) فهو يرى :

الركب الماشى عبر الحدائق والزروع والمدى المتطاير بالريح الشديد والجلاليب المهتزة والنسوة الملفوفات فى الملاءات والخرز وأسراب الطيور الضعيفة المغرسة فى أشجار الكازورينا المزهرة بالأحمر الفاتح/وهو يرى :

عجلة تتماوج بين الحشود فى مدخل الباب الكبير المفتوح على الميدان ، والجلاليب السود المتداخلة بين الأيدى والوجوه والأقدم المعروفة،

وهو يرى • صورة لرجل ذى شارب وجبة قفطان ينظر هناك ويدخل فى ممر الماضى المشمع بضوء المشاعل المرفوعة بأيدى رجال الطريقة المهتزين فى رقصة الشيخ الأخضر وهم يتمايلون ويطلقون الصرخة خلف هودج السيدة حاملة الآخر ، وهو يرى الطفل بين يدى العسكرى الواقف فى الركن وأضواء الكبارى والكازينوهات وهى منعكسة على صفحة الماء ، وهو يرى : زوجته وأطفاله والاحتفالات شم النسيم وغيرها من الاحتفالات وما بها من عادات وطقوس ، وهو يرى غير ذلك العديد من المشاهد والرؤى والصور عميقة الدلالة شديدة الارتباط بواقعه وحياته من خلال فهمه الجديد لهما •

(ب) وهو يسمع :

الأصوات المتداخلة فى الأسواق المكتظة ودقات الأزاميل وهزات العربات الكارو وأجراس الخيول وضجيج العربات ونداء الصبية يتردد بين المآذن فى الغسق البنفسجي المحفوف بالزرقة وأصوات الكلاب وأصوات الباعة والجر سبوتات فى المقاهى ، خبطات الزهر ، والموجة الضاحكة القادمة من نبع حديقة الأصوات المجاورة للنهر الآتى من متابع الرؤيا المحملة بالنداء ، وهو يسمع : صوت شذى الغوص فى بحيرة تهتز خفيفا مع أنفاس المغنية التى تبوح بالسر فى هدوء للواقف على الشاطىء ، ويسمع أيضا : رعد الأبقار المذعورة مع صهيل ونهيق ونباح يندفع فى زلزال كامل يشق النهر وتشتعل بشرره الأشجار ، وهو يسمع أيضاً :

قهقهات الكسالى وأصحاب الراحة فى جدل لا ينتهى وصوت المغنى الأجش الساقط من الراديو الخشبى وصوت البجع والمواويل وصوت الساقية وضربات ماكينة الطحين وصوت الريح وصوت الآنية وضجيج المكن ، وغيرها •

(ج) ثم هو يشم :

رائحة العطور والتوابل ورائحة الدواء ، ورائحة روث البهائم ورائحة الدخان ورائحة الجثث المتعفنة ورائحة الأميرة النائمة المختلطة باللبان ، وماء يفوح برائحة خصب ينضج من لآلىء تشع وغير ذلك من الروائح •

(د) وهو فى البداية :

« بالمحسوس أحسست وأخذت فى كفى اللبن وما يكف العطاء بآنية من الأبيض المعلق فى مؤخرة الركب الماشى ، وكذلك « الطفل يلمس بكفه الطرية كفه » •

وهكذا يقدم لنا « عبده جبير » فى « فصل الرؤيا » العديد من المشاهد الحية المنصهرة المندمجة المتفاعلة المتموجة ، مشاهد تتفاعل فيها كل حواس الانسان : الابصار والشم واللمس والذوق والسمع ، حساسية خارجية متفوقة ممتزجة بحساسية باطنية شديدة العمق ، لكن دون الحواس الخارجية واضح كما أظهر رصدنا السابق ان « وعى الشخص » متواجد وذاكرته موجودة وخياله ظاهر ، لكن استخدام الحواس المباشرة فى عمليات الرصد الدقيق لجزئيات الواقع هو ما يعطى الصور والمشاهد صفة التحديد والالتصاق الوثيق بين الانسان وواقعه فى « فصل الرؤيا » تيار منساب سيال متدفق للوعى وانفتاح صاخب للذاكرة ويقظة فائقة للحواس لكن كل ذلك لا يتسرب أو يضيع فى عوالم التهويم ، بل يتجمع ويتمحور ويشير الى واقع محدود له خصائص محددة ، فى فصل الرؤيا يتقابل عالم الذكرى (الماضى) الممتزجة بالحلم (المستقبل) مع عالم الاضطهاد والقسوة والمطاردة (الحاضر) المتمثل فى البصاصين والعملاء الذين يتلونون ويتحولون ويتبدلن يلبسون الأقنعة ويخلعونها ويفعلون كل ما يمكنهم ان يفعله من أجل التخفى والتمويه والانكار والمواربة ، وفى الحاضر هناك أيضا الادراك الممتد النافذ النابع من الوعى بالماضى ممتزجا بالحاضر ، ان عالم الماضى يتراجع أو يتوارى أو يختفى أو يضيع (ويتمثل ذلك فى موت الخالة العجوز مثلا) بينما توضع بذور المستقبل وتنمو وتتواثب (الطفل الذى يولد) ويكون الالتصاق بالحاضر أكثر سطوعا ووضوحا وشموخا (التأكيد على اهمية العمل وضرورة الصبر وعدم مفارقة الأحلام أيضاً وكذلك اقناع الشخص لنفسه بضرورة مواجهة الأحزان بشجاعة وتقبل الحياة بحلوها ومرها والمضى فيها وعدم الهروب منها) ، وكل ذلك يتم من خلال لغة شديدة التميز والنصوع تحتشد فيها المشاهد والرؤى والصور ، لغة تبلغ أقصى درجات تدفقها وكثافتها فى الفصل الثالث فتصل الى مقام الشعر الموزون الموسيق الصاخب الصور والدلالة ٠

لغة « سبيل الشخص » :

اللغة فى سبيل الشخص هى احد الابطال البارزين فى هذا العمل ، انها لغة ذات صفات وطبيعة خاصة نذكر بعضها فيما يلى :

١ ـ اللغة المستخدمة فى الرواية هى لغة تراثية معاصرة فى نفس الوقت ، تراثية من خلال محاولة استلهام الشكل المألوف فى « ألف ليلة وليلة » المعتمد على السرد والسهولة والتركيب العادى (٤) ثم هى لغة معاصرة تستخدم تيار الوعى وعمليات التقطيع والاسترجاع وانفتاح بوابات الذاكرة وامتزاج الحلم بالواقع والتهويمات التى تقترب من حالات الهذيان أو الهلاوس أو الوقوع تحت سطوة المخدر بينما يوجد تماسك

خفى قوى بين الصور والمشاهد والرؤى ، كذلك لجأ « عبده جبير » الى أسلوب لجملة الطويلة الممتدة المستمرة المتواصلة عبر الزمن وبحيث يبدو كل فصل من فصول الروية وكأنه جملة شديدة الطول وتتكون من مجموعة كبيرة من الجمل المتفاوتة فى طولها وقصرها وقد أسقط الكاتب علامات الوقف والفواصل وأصبحت القراءة ومن ثم لفهم فى حاجة شديدة الى التركيز (٥) .

٢ – يستخدم الكاتب لغة تمتزج فيها المفردات الفصيحة بالمفردات العامية واللغة دائما مسايرة للوقف متمشية معه متناسبة مع حالة الشخصية الداخلية وتفاعلاتها الخارجية ، وهو يستخدم أيضا بعض المفردات ذات الطبيعة الصوفية الخاصة « كالوجد » و « العتبة » والحالة و « الفرح » وغيرها مما سبق وأن اشرنا اليه كما يستخدم بعض المفردات شديدة الشيوع فى الشارع المصرى مثل « طناش ، اللمض ، بهدلنى بهدلة شديدة ، أعطانى على مشمى » وهكذا فان اللغة متراوحة بين الأرض والسماء ، حالة الشارع وحالة الشاعر ، بين الانسحاق والتحلل وفى كل الحالات تستخدم اللغة من أجل خلق حالة متميزة ونقلها الى المتلقى .

٣ – يلجأ الكاتب الى التقديم والتأخير والتحكم فى اللغة - واستخدامها فى الايهام الخيالى وليعبر بها عن حركة الذات فى الزمان والمكان وعن الحلم الأبدى والتوق المستمر وهو يستخدم بعض اللوازم مثل « ثم أننى » ليعبر بها عن هذه الحركة الذاتية فى الزمان والمكان . كما يلجأ الى تدوير الكلام واتصاله وانعدام الفصل كما سبق وأن ذكرنا وكل ذلك يخدم فى توصيل الاستمرار الحركى عبر الزمان والمكان وعبر الداخل والخارج ، ومنظور الزمن كما تعبر عنه اللغة فى سبيل الشخص ، ممتد ومنفتح والأفق الخاص بالرواية متسع ورحب والحركة فيها صاخبة جوابة سريعة ومتالقة ، ان اللغة فى الرواية كانت لاهثة لافحة متوهجة متوثبة متوقدة متوترة عميق المعانى متعددة الدلالات وقد أفادت جيداً فى تصوير الحركة من العزلة أو الوحدة (الفردية) الى الصحبة (الجماعية) الى الرؤيا (الكشف الطلق النافذ) ومن الذوق أو البحث (الذاتى) الى المكابدة والمعاناة والشرب (السجن) ثم الرؤيا والرى والكشف والمشاهدة وحيث يبرز رمز الوطن خالداً وشامخاً ومستمراً رغم كل المخاطر والعقبات،

هـــوامش

(١) السيد ابو الوفا التفتازانى ، الادراك المباشر عند الصوفية ، مجلة علم النفس مجلة علم النفس ، عدد فبراير ١٩٥١ ٠

(٢) د٠ محمد مصطفى حلمى ، الخصائص النفسية للرياضيات والاذواق الصوفية ، مجلة علم النفس ، عدد فبراير ١٩٥١ ٠

(٣) من خلال التفتازانى ، المرجع السابق ، ص ٣٧٢ ٠

(٤) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، سندباد على عجلة ، مجلة ابداع ، عدد يونيو ١٩٨٤ ٠

(٥) لم ترد الفواصل فى نص الرواية واحدة فى صفحة ١٢ وأعتقد انه ربما كانت خطأ مطبعيا ٠

(٦) انظر رواية ، « ثلاثية سبيل الشخص » تأليف الروائى : عبده جبير ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ ٠



الوعى بالمكان ودلالاته
فى قصص «محمد العمرى»

« عدوت بين الماء والغيمة
بين الحلم .. واليقظة

مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلادى .. لم أعد .. »
(أحمد عبد المعطى حجازى ، طردية)

مقدمة :

يستخدم الشعراء والقصاصون وغيرهم من الفنانين والمبدعين الصور الخاصة بالمكان من أجل اثارة أو تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا . فالفن ــ كما يؤكد بعض الباحثين المعاصرين فى سيكولوجية الفن ــ بطبيعته مكانى ، وهو مثله فى ذلك مثل الحياة يتطلب مكانا معينا يصبح ساحة للأحداث ، مكانا يمكن تقديم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات فيه ، ومن خلاله ، مكانا يمكن أن يصبح ساحة لتصوير الواقع ، أو اعادة انتاجه فنيا ، أو لانتاج الأحداث الخيالية الخاصة التي يتطلبها العمل الفنى فيه . فالرواية التاريخية ، مثلا ، ليست مجرد رواية تتعامل مع فترة زمنية ماضية ، لكنها أيضا رواية يقوم من خلالها المبدع باعادة البناء والانتاج لواقع ما ، فى مكان ما ، فى زمان ما ، بطريقة ما ، تؤكد على نحو بارز تلك العلاقة التفاعلية الخاصة التى نشأت بين الانسان والمكان .

لقد عرف بعض الباحثين ، أمثال ستوكولز Stokoles وشوماخر Schomacher عام ١٩٨٨ المكان باعتباره السياق الجغرافي والمعمارى للسلوك .. فهو ــ أى المكان ــ يشير الى حيز ما يحيط بالانسان ويطلق عليه هذا الانسان اسما . وهذا المكان لابد أن يتسم بصفات محددة ومحسوسة ، برغم أنه أصلا تجريد ــ أو فكرة عقلية مجردة . والى هذا

المكان تتم نسبة ـ أو ربط ـ بعض المعانى الاجتماعية والشخصية من خلال الاستخدام المتكرر لهذه الصفات والمعانى (١) ٠

معنى ذلك ، أن أى مكان لابد له من مجموعة من الخصائص الفيزيقية ـ أو الطبيعية ـ المميزة (كالمساحة والتضاريس والمناخ٠٠الخ)، لكن هذه الخصائص الطبيعية هى فقط بمثابة الشرط الضرورى لكنها ليست شرطا كافيا ـ كما يقول المناطقة ـ فلابد من وجود الاطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء ، وهو الاطار الذى يخلعه الشخص على المكان ، فينسبه الى نفسه وينسب نفسه اليه ٠ فالمكان ، اذن ، اضافة الى خصائصه الطبيعية والجغرافية المميزة ، لابد أن ينظر اليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفيـة ووجدانيـة ، تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات ، وتسهم على نحو واضح فى تحقيق احساسهم بالهوية الفردية والجماعية ، وفى استمرارية وجود هذا الاحساس لديهم (٢) ٠

يبدو اهتمام محمد عبد السلام العمرى « بالمكان » على نحو واضح فى جميع أعماله القصصية ، ويتجلى ذلك لديه بدرجات متفاوتة تتراوح من تضمين المكان فى عناوين بعض القصص (مثل : « المساحة الخالية » ، « المدن الجديدة » ، « رائحة البلاد البعيدة » ، و « طريق الكفار » ، « وبر الخيام » و « غناء أرواح القبور » ، ضمن مجموعة (شمس بيضاء) ومثل : « صمت الرمل » ، و « النصب التذكارى » و « الصحارى وضيق الأمكنة »، ضمن مجموعة (اكليل من الزهور) ، الى الاهتمام بالمكان بأبعاده الجغرافية والرمزية والتعبيرية ، كما سيتضح ذلك خلال هذه الدراسة ٠

أولا : أنواع المكان :

يستخدم المعماريون وغيرهم من مصممي المدن والمباني تعبير الاحساس بالمكان Sense of Place لوصف تلك القدرة التي يمتلكها مكان معين على احداث واستحضار معان مشتركة ، لكنها تتسم بالخصوصية فى الوقت نفسه ، ويتم هذا من خلال النشر أو العرض لعناصر فيزيقية (أى طبيعية) معينة ، تستدعى بدورها مجموعة ثرية من الأفكار والمشاعر والتداعيات ٠ ونحن نفترض أنه ليست كل البيئات الطبيعية التي نقطنها هى أماكن ذات معنى ، فقد قارن أحد الباحثين وهو ريلف Relph عام ١٩٧٦ بين فكرة الاحساس بالمكان ، وفكرة فقدان الاحساس بالمكان Place lessness ففى عدد من المدن المعاصرة فى عالمنا اليوم ، أدى الاستغراق فى عمليات تقنين العناصر ، وتجانس وحدات وأشكال البناء ، وتزايد الحاجة الى اسكان اعداد كبيرة متزايدة من البشر ، الى اختفاء الملامح المحلية والخصال

الفريدة المميزة للمكان ، التي يمكن من خلالها المقارنة بين شعب وشعب آخر ، أو بين جماعة بشرية وجماعة أخرى . ويقول بعض الباحثين ان ذلك قد أدى الى فقدان الاحساس بالمكان في حالات كثيرة ، وقد أدى الى التدمير لما أطلقت عليه سبيفاك Spivack اسم « أماكن الأنماط الدولية » Archetypicll Places (مستخدمة تعبير المحلل النفسي المشهور كارل جوستاف يونج) ، وهي الأمـــاكن التي تعضد تكامل الأسرة والمجتمع والهوية الفردية والقومية ، أدى ذلك ـ كما يقول بعض الباحثين ـ الى تزايد الاضطراب في السلوك الاجتماعي وفقدان الشعور بالأمان او حسن الحال . ان ما يكمن في المكان الفريد المتميز هو تلك الخصائص التي تعمل على تنشيط التعبيرات الرمزية عن الذات وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها .

وبالنظر في مجموعتي (شمس بيضـــاء) (٣) و(اكليـــل من الزهور) (٤) للقاص محمد العمري ، يمكننا أن نكتشف أن الأماكن التي استأثرت باهتمامه ايجابا أو سلبا كانت هي الأماكن التالية :

١ ـ البيوت القديمة :

ويظهر هذا النمط من الأماكن على نحو خاص في قصة « المساحـة الخالية » [مجموعـة (شمس بيضـاء)] ، حيث يهتم الكاتب بتصوير خصائص البيوت القديمة التي أحنى عليها الدهر فيقول :

« بخشب الباب من الخارج ملمس خشن .. ونتوءات بارزة وبثور غائرة ، وبين كل لوح ولوح فاصل صغير ملتحم من أعلى ، منفرج من أسفـــل بغير انتظام ، والسطح الخارجي متعدد التعاريـج » .

ويقول أيضـا :

« والمكان عليه طبقة كبيرة من ترسبات اتربة تتدلى منه خيوط العنـاكب » .

وأيضـا :

« تتوه الرؤى متداخلة في غبشة ظلام المكان الواسع المطل على شارع ضيق مملوء بالذبابيب والقاذورات ... الاضاءة المنبعثة من المصباح لاتبدد ظلام المكان .. فالاضاءة نفسها مخنوقة » .

. يمثل قدم المكان فى هذه القصة وفى قصص أخرى غيرها ، لدى هذا الكاتب ، وسيلة للتعبير عن احساسه بتسرب الزمن وضياعه منه ومنا ، وتبدد العمر وانقضائه السريع ، لديه ولدينا ، فيصاحب مرور العمر وتقدمه بلى المكان وقدمه ، حيث ينتشر فيه الذباب والعناكب ، والقاذورات ، فى جو كابوسى خانق قاتم يسيطر على المكان ، فالأبـواب متآكلة ، والنوافـذ مهترئة ، والأرضيات باهتة سوداء يتراكم فوقهـا التراب . وهناك ما يشى بأن هذا المكان الموضوعى محدد الخصائص هو المقابل الخارجى الموضوعى لهذا المكان الداخلى الذى بددته يد الزمن : مكان الذاكرة التى أصبحت خرايا بلا مداخل ولا أبواب) ، ومكان الحلم الذى أصبح كابوساً ، ومكان الأمل الذى أصبح كارثة ، أو كما يقـول الكاتب فى هذه القصـة : « فلما تعددت الهموم وتباريح الاستشفاف المؤرق والركض خلف الأحلام فقدت الذاكرة وتاهت الأبواب » . وبرغم ما فى هذه الفقرة من انشائية واضحة ، فانها تلخص جوهر هذه القصة الذى أراد الكاتب التعبير عنـه .

تحضر فى قصة « المساحة الخالية » تعبيرات كثيرة تصور الخصائص الجغرافية للمكان ، لكن هذه الخصائص لا يمكن فصلها لديه عن الخصائص النفسية ، فنجد التعبيرات الخاصة عن الارتفاعات والانخفاضـات ، عن الثبات والحركة ، عن التعرج والتوازى والتقـابل والاشتراك ، فهناك أماكن مرتفعة وأماكن منخفضة ، وأماكن ثابتة ، وأماكن متحركة ، وأماكن غامضة ، وأماكن واضحة ، وأماكن محببة وأماكن كريهة ، هناك حجرات ومكاتب وبيوت . وعلاقة الشخصية بالمكان هنا هى علاقة خوف وكراهية ، فالشخصية هنـا تكره الأماكن الضيقة القذرة المقيـدة للحركة والقاتلة للحرية ، فهذه الأماكن تصاحبها ذاكرة مقيدة وأحلام مخنوقة . والقصة أقرب الى أجواء الكوابيس ، فالمكان خانق يحاصر الوعى ، ولا يفتح أمامه نافذة يتسرب منها الضوء .

٣ ـ البيوت الحديثـة :

يظهر هذا النمط من الأماكن بوجه خاص فى قصة « درجة الغليان » [مجموعة (شمس بيضاء)] ، وهى قصة عن الحصار والفوضى والقهر واختلاط المعايير وزحف الظلمة والتخلف على حساب النور والتقدم . فالمنزل الذى يقيم فيه المثقف المعروف بطل هذه القصـة محصور بين المطافىء ومخزن أنابيب البوتاجاز خلف نادى النصر ! واضافة الى هذه الفوضى فى تخطيط المبانى والمنشآت والمرافـق ، هنـاك ذلك التجاوز المعروف فى وطننـا الآن لكل القوانين واللوائـح والقيم ، فعندما ذهب

الراوى باعتباره مهندسا معماريا أو مقاولا الى بيت الكاتب ليعاين المشكلة التى يعانى منها ، وجد فى الجهة التى حددها له باعتبارها جوهر المشكلة :

« بلكونة مقفلة بالخشب والزجاج تغطيها سيول القطران المنسابة من أعلى السطح ·· المنزل مرتفع يحتوى على عشرة طوابق ·· صاحبه تخطى كل العقبات وارتفع ·· ونسى فى سرعة العدو أن يخصص مساحة للمصعد » ·

كما وجد أن هذا القطران المنسكب من أعلى السطح قد « أحكم قبضته على الكتب وعلى أرضية الشقة » ·· حدث ذلك عندما فكر هذا الكاتب المثقف المعروف فى اضافة مساحة البلكونة الى الشقة ، فالشقة التى يعيش فيها ضيقة وكتبه كثيرة ، وعندما أصبحت البلكونة هى المكتبة تدفقت قطران القطران على الكتب واغرقتها ، ومن هذا المكان القاتم يشاهد الراوى البيوت الأخرى الحديثة ويصفها بكراهية واضحة :

« كانت كل أسطح المنازل المجاورة بادية أسفلنا ، كانت مملوءة بالقاذورات وعلب العصير الفارغة وبقايا البناء من كتل الخرسانة والطوب والحديد وبراميل القطران » ·

والقصة فيها كثير من المعانى الرمزية التى تشير الى الحصار الذى يحيط بالمثقفين ، سواء داخل بيوتهم أو خارجها ، ومنها ما يشير الى أن الظلمة التى يرمز اليها القطران المتزايد على الكتب توشك أن تكون عامة ، فالراوى عندما يعود الى بيته يجد قطرات القطران تتسرب الى كتبه هو أيضا ، واللون الأسود (القطران) فى هذه القصة يرمز الى الظلمة والشر والموت الى العار ، واليأس والتدمير ... الخ .

٣ ـ المدن الجديدة :

فى مجموعة (شمس بيضاء) قصة بهذا العنوان : « المدن الجديدة » ، وفيها تصوير لحالة ازدحام الشوارع بالسيارات العامة والخاصة ، ولافتقاد الناس المعايير الانسانية والسلوك المتحضر ، ولازدحام وسائل المواصلات العامة بالناس ، ولانجراحات النفوس والأجساد البشرية وامتهانها المتكرر فيها ، ولانهيار القيم وانقلاب المعايير ، واختلاط الحابل بالنابل وفقدان الانسان آدميته طوعا أو كرها · وفى القصة دعوة الى التمرد والمقاومة وقهر الخوف الذى يشل الوعى والتفكير والسلوك ... وفى القصة مشاهد عنيفة متتالية تبدأ بانزال أربعة من البلطجية وضربهم سائق الاتوبيس واذلاله بشكل عنيف ثم قيامهم بانزال الركاب وصفهم

فى طابور طويل أضافوا اليه ركاب السيارات الخاصة أيضا بعد انزالهم من سياراتهم ، مما يشير الى أن الشر حين يجىء يكون عاما لا يفرق بين غنى وفقير . يقول الكاتب عن النـاس الذين اصـطفوا فى هذا الطابور الطويل انهم بدوا « فى الغبشة كجنود أسرى مهزومين وذليلين ، هدهم التعب ونال منهم المشوار الطويل » ، وفى هذا الطابور كان الناس ، برغم الاذلال والمهانة ، « غير قلقين ، وأنهم لا يتكلمون ولا يتساءلون » . كان الراوى هو الوحيد الذى تمرد على هذا الانصياع وهذه المسـايرة وهذا الخضوع الذليل لسطوة القهر والارهاب ، فقد رفض أن ينتظم فى طابور الخائفين ، بل انه عندما هرب وضمن سلامته عاد مرة أخرى الى ذلك الطابور حيث كان الكل ما زال « منكس الرأس ، الشفاه مرتخية ، والعيون شمعية » ، اصطدم بالبلطجية وسحب بعض الصحف التى يحملها أفراد الطابور وأشعلها وأشعل بعض السيارات أيضا ، « ومع اشتداد اندلاع النيران تفككت الأجساد وانداح الغراء اللاصق ، واختلجت الأعين واهتزت الرؤية المطاطئة » . والقصة فيها أبعاد رمزية مسطحة ـــ ان لم تقـل مستهلكة ـــ ففكرة الطابور أصبحت تعنى مباشرة الانتظام والطاعة والخضوع والقوالب الجامدة وعدم التمرد أو التفرد أو السعى نحو الاختلاف ، وفكرة النار مباشرة الى التطهير والخلاص والتمرد والحرية . لكن أهمية القصة لا تقف عند استخدامها هذه الرموز بهذا الشكل فقط ، بل تمتد لتصور لنا حالة الانسان الجديد فى المدن الجديدة ، تلك التى تصب الناس فى قوالب نمطية متشابهة متماثلة لا اختلاف بين أى منها .

كما أن هذه القصة تعطينا اشارات واضحة الى عناصر القهر والتخلف والاستبداد ، التى ما فتئت تتكون وتتشكل وتتضخم فى المدن الجـديدة (بل فى القديمة أيضا) . وفى القصة أجواء كابوسية تؤكد أن محاولات التمرد الفردية سرعان ما يقضى عليها ، وأن الأمر يحتاج الى تكاتف كل القوى من أجل النهضة والتغيير . فالرجل الضخم الشرس فى القصـة يتحول بفعل النيران الى وحش أسطورى أكبر حجما وأشد قوة ، وتصبح بوابات الحياة أشد صلابة وأكبر مساحة ، وعلى انسان المدن الجديدة أن يختـار ما بين أن يظـل خلف هذه البوابـات خاضـعا لسطوة وحشها الأسطورى ، أو أن يتمرد بشكل جماعى فيقهر الوحش ويحطم البوابات ، وينطلق بشكل جديد فى فضاء الحرية والابداع والحياة الجديدة .

٤ ـــ المقـــاهى :

المقهى ، بوصفه مكانا خصوصـياته ودلالاته الجديدة ، يحضر فى قصـة « كتش ملك » بوجه خاص ، فهو مكان للقيام بالمساومات وعقد

الصفات ، وهو يبدو كأنه لا يغلق أبوابه أبدا حتى لا تتوقف النشاطات التى تحدث فيه ليلا أو نهارا ، أو كما يقول الكاتب :

« المقهى مزدحم ومكتظ ، وبدأت الكراسى المختزنة منذ الليلة السابقة تطل للاحقة الزحام الذى يزداد كلما أوغل الليل ، والنشارة الخشبية تنداح تحت أحذية السيقان الكثيرة التى لا يسمع لها صوت » .

ويقول أيضا :

« يقوم أناس ويأتى آخرون وبين المجىء والرحيل يخال المرء أن لا نهاية لليالى المقاهى ولا أحد يريد ذلك » .

لكن هذا المكان ، الذى كان موضعا للقاء الأصدقاء وقضاء وقت الفراغ بطريقة محببة ، يصبح خانقا ضاغطا حين تتراكم فيه عناصر الفساد ، انه يصبح بمثابة المرآة التى ينعكس فيها كل ما يحدث فى المجتمع الكبير . تصبح الأصوات داخل المقهى مزعجة بضجيجها وجلبتها التى لا تنقطع ، وتصبح الكلمات المسموعة فيه زائفة ، لحدوث انفصال واضح بين الألفاظ والمعانى . الأصوات تطارد الشخص المحسورى والكذب يخنقه فيهرب من المقهى ، لكن ملصقات الحوائط واعلانات التليفزيون والأحاديث الاذاعية كلها تحاصره وتطارده لأنه يعرف أن العملية كلها كذب فى كذب ، وأن كل شىء يباع ويشترى : يقول لزوجه : « الموت يترصدنا ، يتراكم فى عينيها الخوف والقلق » ، تتسع حدود المقهى لتشمل المجتمع كله فيصبح لدينا المجتمع — المقهى بدلا من مجتمع المقهى .

٥ — الغرف الضيقة :

غالبا ما ترتبط الأماكن الضيقة لدى هذا الكاتب بالموت ، سواء كان هذا الموت ماديا أو معنويا . وتحضر هذه الأماكن على نحو خاص فى كثير من القصص فى مجموعتى (شمس بيضاء) و (اكليل من الزهور) على حد سواء . ونجد ذلك واضحا فى قصص « زوجة لابن الأرملة » و « درجة الغليان » و « كشى ملك » من مجموعة (شمس بيضاء) ، ونجده فى قصتى « ضيق الأمكنة » ، و « رقصة الملائكة » بوجه خاص ، مجموعة (اكليل من الزهور) . ففى قصة « زوجة لابن الأرملة » مثلا ، هناك أماكن عدة ، منها الحدائق والبيوت وغيرها ، لكن غرفة النوم تظل بؤرة الأحداث . وداخل هذه الغرفة خلال النوم تحدث الكوابيس والأحلام التى تنتاب الزوجين . وهناك ما يشى بفتور شامل فى العلاقة بينهما مع علاقات

خاصة شبه مرضية بين الابن وأمه · وهناك تنافس حاد بين الأم والزوجة على امتلاك الابن مما يقلب حياته جحيما ، فيبدو مسلوب الارادة غير قادر على الفعل ليلا أو نهارا ، « تبوح نفسه بهزائم وشتائم » ، تعم الفوضى بيته ، وهى فوضى تنتشر بداخله أكثر من انتشارها خارجه ، وما الفوضى الخارجية فى بيته الا مظهر من مظاهر الفوضى الداخليــة فى ذاته وفى حياته · وتعتبر الشباشب المقلوبة والأوراق المكومة ولعب الأطفال الملقاة باهمال ، التى أشار اليها الكاتب أكثر من مرة فى القصة ، تعتبر دلالات على الانسحاق والفوضى التى يعانى منهما ، وعلى الحنين الى الطفولة والرغبة الجامحة فى الهروب اليها من الحاضر الذى يعانى منه بكل أماكنه وأزمنته وأشخاصــه ·

فى قصة « درجة الغليان » هناك ذلك الشعور الحاد بضيق المكان ، لدى الكاتب المثقف ، الذى جعله يحاول توسيع المساحة التى يعيش فيها لتستوعب كتبه الكثيرة ، وكيف انقلب الأمر عليه وعلى غيره فى النهاية · وكما سبق أن أشرنا فى قصة « كش ملك » ، يهرب الرواى من جو المقهى الخانق بعد أن يشاهد حادثة اطلاق رصاص على بعض الأشخاص ويلتقط أرقام السيارة الهاربة التى ارتكب ركابها الحادث ، ويجلس فى بيتــه لا يخرج منــه ويغلق الأبواب والنوافذ ولا يكلم أحدا · وتنتــابه فكرة الرحيل من المدينة تماما لكنه يشعر بأن الحصار محكم · وتنتابه الشكوك شبه المرضية فى كل ما يتذوقه أو يشمه أو يسمعه ، ويتخيل كل أنواع العذاب التى يمكن أن يتعرض لها · وخلال ذلك كله يحيط به الظلام والأوهام وفحيح الرياح والرعب ، فالظلام يغمره تماما فى تلك الغرفة : « التى تضيق على لحظة بعد أخرى ، حتى أكاد ألمس جدرانها الأربعة بيدى أو ساقى » · يضطرب وعيه وتختلط عليه حدود الزمان والمكان بتأثير حالة الرعب التى تغير الوعى وتشوه الادراك ·

فى هذه القصة استطرادات كثيرة كان ينبغى على الكاتب أن يكثفها ، وأن يتنامى بحالة الرعب ــ المبثوثة فى القصــة ــ التى عبر عنها بعض الكتاب قبله (كافكا) فى « القلعة » مثلا ، وهمنجواى فى « القتلة » ، ومحمود الوردانى فى « رائحة البرتقال ») ، ولذلك ظلت أوصاف الكاتب هنا وتصويراته لحالة الرعب متجاوزة أكثر منها متصاعدة ؛ أفقية أكثر منها رأسية · والقصة كما قلنا قصة كابوسية لكن فيها تلميحات وايحاءات ورموز كثيرة تحيل مباشرة الى الواقع العام ، أو الى الواقع العام عبر الوعى الخاص ، وفيها دعوة للتمرد على الانهيار ، ولعدم الإستسلام للخوف أو التبعية لمصادر هذا الخوف الظاهرة أو الكامنة ·

فى قصة « ضيق الأمكنة » يصبح المكان الضيق نوعا ما ، وهو الصالة ، وسيلة لابلاغ رسائل عدة عن الفســاد الذى انتـابه العلاقات الانسـانية ، كما يتحول الجلوس أمام نار الفرن خلال اعداد الخبز الى وسيلة للحديث عن الموت وعالم القبور والعذاب والرعب والأنين ، والى تصوير مقابر القرية وطقوس الدفن وأفكار الناس وأساطيرهم ومعتقداتهم حول الموت وحول ما بعد الموت ٠

تحدث قصة «رقصـة الملائكة» فى احدى الغرف باحدى المستشفيات . وداخل هذه الغرفة يصور الكاتب عالم المرض والموت المادى والمعنوى من خلال وصفه عالم المستشفيات وطرائق العلاج ، وأيضا تصويره العلاقة التى تنشأ بين ابن المريضة والممرضة التى تركها زوجها وذهب يعمل خارج الوطن ٠ وبشكل عام ، فاننا نجد أن هذه الأماكن الضيقة أو الصغيرة التى يصورهـــا الكاتب ، سواء كانت عبـــارة عن غــرف فى البيــوت أو المستشفيات ، أو كانت قبوراً توضع فيها اجساد الموتى ، أو كانت مقهى أو وسيلة من وسائل النقل العام أو الخاص(اوتوبيس او سيارة)،كل هذه الأماكن لا تكون مقصودة فى حد ذاتها ، بل تكون وسيلة لفتح أبواب ذلك المجتمع الكبير الذى تمثل هذه الأماكن الضيقة مجرد بعض نقاطـه الكاشفة فقط ٠

٦ ـــ النوافـذ والأبواب :

مثلما تكون الغرف والأماكن الضيقة وسيلة الى استكشاف العالم الكبير ، فكذلك تكون النوافذ والأبواب وسائل الكاتب للاطلاع على هذا العالم واستكشافه ، وتحديد مواقف الشخصيات منه ٠ وتوجد تعبيرات كثيرة ، خاصة فى مجموعـة (شمس بيضـاء) ، تؤكد لنا ولع الكاتب بتصوير النوافذ والأبواب ، ففى قصة « المساحة الخالية » يقول : « للباب خوخة من الحديد عند مستوى النظر ، وله أيضا مقبض حديدى يعلوه الصدأ » ٠ ويقول : « شمرت عن ساعدى وفتحت النافذة وأخذت فى تنظيف المكان ٠٠ ولمحت من بعيد رجلا قادما » ٠

وفى قصة « زوجة لابن الأرملة » ، « تنظر اليه فيتناوم فتقوم بالنظر من شيش شباك البلكونة الى الخلاء الواسع » ، وأيضا : « نظر من خلال الباب الى زوجته التى تواصل ارسال الصوت العالى المتقطع » ٠

ويقول فى قصة « درجة الغليان » :

« عندما دخلت مكتبى اقفلت الباب خلفى ، واثر فتح النوافذ اقتحم الحجرة الصهد النارى المتراكم خلفها ، فاختلط الظل بالجحيم » ٠

وتوجد في معظم قصص هذه المجموعة اشارات عدة للأبواب والنوافذ التي يكثر الكاتب من الحديث عنها ليصور ذلك العالم الصغير ، عالم الداخل ، عالم الذات بكل صراعاته وأحلامه المتكسرة وطموحاته المهزومة وصراعاته غير المحلولة . هناك في هذه المجموعة تصوير لعالم الداخل ـ الذي يواجه عالم الخارج الكبير ـ الذي يموج بالظلمة والقهر . أما في مجموعة (اكليل من الزهور) ، فاننا نجد الغرف والأبواب أيضا ، خاصة في قصص « قصة الملائكة » و « وأحاديث الشتاء » و « حوار الحضارات » ، لكن ما نجده أكثر هو عالم الصحارى حيث لا أبواب ولا نوافذ ، بل فضاء قاس متسع ، عالم تكون فيه الذات مجرد قطرة صغيرة في محيط ، أو حبة رمل تكاد لا ترى في صحراء قاحلة .

٧ ـ الأماكن الواسعة :

يمكن أن تكون هذه الأماكن بمثابة الحدائق أو بمثابة الأرض الواسعة (الوسعاية) المرتبطة بذكريات الطفولة والصبا . في قصة « رماديات الغروب » من مجموعة (شمس بيضاء) ، يتحدث الكاتب عن ذكريات قديمة نوعاً ما للشخصية المحورية في القصة ، ذكرياته حين كان طالبا على وشك التخرج في كلية الهندسة وكان يحب ويحلم بالمستقبل ، وحيث كان هناك « الربيع والسماء الصافية والحديقة واسعة وعشبها الأخضر عنيف الخصوبة والحديقة فارغة الا منهما » . هي قصة ذكرى ، ذكريات الشباب والأحلام الوردية التي يظن أصحابها أنها يمكن أن تتحقق أو أنها متحققة فعلاً ، ثم يفاجأون بالسراب المحيط بهم من كل جانب . أما في قصة « زوجة لابن الأرملة » : « فمن الحديقة تأتيه رائحة زهر الليمون والرائحة الطازجة للأرض الخضراء والحقول الندية تبعث فيه الانتعاش » ، لكننا نعرف أيضاً أنه داخل المنزل الذي تحيط به هذه الحديقة تكمن مشاعر الفتور والغيرة العمياء والكراهية وعدم التحقق .

وفي قصة « الصهيل » ، وهي قصة نموذجية في هذا السياق ، تصوير لأفكار المراهقين ومشاعرهم وصراعاتهم ومحاولاتهم الهيمنة على مكان صغير يحيط بهم هو عالمهم ؛ عالم الوسعاية الذي يكاد يكون هو عالم المستقبل :

« أرض الوسعاية المالحة التراب .. المتدرجة الانحدار .. المحاطة بالنخيل بها آثار ذلك مطر اليوم وحفر مطر الأمس » .

يعبر الراوي هذه الأرض الواسعة بعد أن كبر ويتذكر ما كان يحدث فيها أيام الصبا والشباب ، وينتابه التعب والشعور بالانهاك والحزن على

ما فات ، فالمكان يمكن أن يكون مجددا للطاقة اذا كان مليئا بالاحتمالات والحركة والحرية ، واذا كان زاخرا بالمنبهات الحسية البصرية والسمعية والشمسية واللمسية والتذوقية • لكنه يمكن أن يكون مبددا للطاقة ساحبا لها مشتتا قوتها ، اذا كان مقيدا محدودا مقفلا يسير على وتيرة واحدة لا تجدد فيها ولا تجديد ، ولا تنويع فيه للمثيرات والمنبهات الحسية والعقلية • هنا يصبح المكان مكانا رثا يبعث على الاحباط والتراخي والشعور السريع بالإنهاك. أجواء هذه القصة اشبه بأحلام اليقظة ، ففيها تنبعث ذاكرة الماضي ، وفيها تفتح على عوالم الرجولة والجنس ومحاولة الخلاص من قيود الضعف والهزيمة والانهاك ••

هنا يكون الحصان القادم مندفعاً بقوة فى نهاية القصة معادلا لحلم الخلاص ، فهو عندما يصهل يبدو « كأنه يصهل فى آبار واسعة لا تبين لها شطآن ، والذيل معقوص بأنفه وكبرياء » • وعندما يجذبه فارسه :

« يتراجع الحصان للخلف فى تأن والتياه وغضب وشراسة رافعا رأسه برقبته مع الصدر متخذيا السماء ، ثانياً ساقيه الأماميتين ثم يرخى له ، أسمع صوت السنابك قويا عند النزول الى الأرض » •

ولا تشير القصة الى خلاص بطلها من مخاوفه وهواجسه ، بقدر ما تشير الى رغبته فى هذا الخلاص وحلمه به ، وارتباط هذا الخلاص بالأماكن الواسعة حيث الحرية والخيال والانطلاق والتحرر • فالحصان ، لكل ما جاء معه وما اتسم به من قوة وأنفة وكبرياء وسرعة واجتياز للمكان كالبرق المنطلق كان يمتطيه فارس تغلب عليه سيماء التجهم والغلظة والاستبداد : -

« كان البيريه المتوج بالنسر يعتلى هامته وحزامه العريض الأسود متمكنا من وسطه الذي ظهر أسفله المسدس واضحا » •

اذن ، تشير هذه القصة بطريقة رمزية الى أن القهر مستمر والتسلط حاضر ، والاستبداد متتابع ، سواء كان المكان وسعاية ، أو حارة ، أو وطنا •

فالعلاقات المتحكمة فى الواقع ، كما تصورها القصة ، تقوم على أساس الهيمنة والخضوع ، وان كان هذا لا يعنى أبدا انتفاء إمكانات التغيير والمواجهة والخلاص •

٨ ـ الصحارى :

الصحراء من الأماكن المتكررة فى قصص محمد عبد السلام العمرى ، بل يكاد يكون هذا الكاتب أكثر كتاب جيله ، بل الأجيال السابقة عليه أو اللاحقة له حتى الآن ، تعبيرا عن خبرة الصحراء والسفر اليها والعودة منها . صحيح أن هناك بعض الكتاب الذين صوروا هذا العالم فى أعمال ابداعية مختلفة ، كما هو الحال مثالا فى قصة « لا أحد » لسليمان فياض التى تعتبر رائدة فى هذا الاتجاه ، وفى بعض قصص محمد المنسى قنديل المتميزة ، وفى رواية (البلدة الأخرى) لابراهيم عبد المجيد وغيرهم من الكتاب ، لكن اسم محمد عبد السلام العمرى يظل أكثر الأسماء ارتباطا بهذا العالم ، خاصة فى القصة القصيرة ، حتى الآن .

يحضر عالم الصحراء العربية والخليج العربى فى قصص عدة لدى هذا الكاتب ، مثل قصص : « الأطراف الصناعية » ، و « طريق الكفار » ، و « وبر الخيام » فى مجموعة (شمس بيضاء) ، وفى قصص : « رياح السموم » ، و « صمت الرمل » ، والى حد ما فى قصة « رقصة الملائكة» فى مجموعة (أكاليل الزهور) ، كما تحضر صحراء سيناء فى قصة « الصحارى » من هذه المجموعة على وجه خاص . وتكاد تكون قصص الصحراء هذه بمثابة السيرة الذاتية لهذا الكاتب ، ففيها اشارات كثيرة الى رحلته خارج مصر واقامته بعض الوقت فى منطقة الخليج . وفيها أيضا مهنته ـ وهو مهندس معمارى ـ كما يظهر ذلك مثلا فى قصة « الأطراف الصناعية » التى يتحدث فيها عن المرحلة الأولى من سفره خارج الوطن واقامته فى الخليج وتعرفه أماكن جديدة وبشرا جددا . وفيها أيضا الكثير من مفردات مهنته مثل : الجسات ـ المكان المناسب ـ الياردات ـ الأقدام ـ البوصات ـ الشدة الخشبية ـ ألواح السقف ـ الزبدة الأسمنتية للخرسانة ـ المسامير ـ حديد التسليح ـ سقف الخشب ـ الحديد ـ الحدادين ـ النجارين ـ العمال ـ الزوايا المائلة والمستقيمة ـ صب السقف ـ الواجهات الخارجية ـ التوزيع الداخلى ـ الحدائق ـ الفسقيات ، وغير ذلك من المفردات التى تجعلنا نشعر أننا نقرأ تقريرا عن عملية بناء أكثر من قراءتنا قصة قصيرة عن حالة رحيل خارج الوطن . وتبدو هذه المفردات والصفات بمثابة القناع الخارجى أو السطح الذى يحاول الكاتب أن يخفى وراءه ما جاش بداخله من مشاعر وأفكار خلال تلك الفترة ، وهى مشاعر وأفكار يبدو أنها كانت لها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الاسمنت والخشب وتدبب المسامير والزوايا المستقيمة .

يبدأ الكاتب فى قصة « طريق الكفار » فى كشف مشاعره الباطنة ، يبدأ فى الهروب من قيظ الصحراء وهوائها الساخن الى ذكريات الطفولة

والصبا ، والحكايات التى كان يسمعها عن الاسكندرية وبنات الحور والمسرح الرومانى وألعاب الماضى الممتعة • لكنه لا يستطيع أبدا أن يهرب من جفاف الصحراء :

« تتساءل الأعين الحائرة ، وتتوه تساؤلاتها فى تلك الصحراء الصفراء ، التى تحتوى على تلال من الرمال المتحركة ، المراوغة •• وتتحول تلال الرمال الى شخوص وثعابين ومياه تسبح فيها حيوانات بحرية هلامية تنأى بنفسها عن التيارات التحتية فى انتظار فريستها » •

هنا ، لا يكون متاحا سوى « الأسى » و « الليالى الباردة » و « عويل الرياح فى الليالى المظلمة » و « اهتزاز النخيل ونحيبها الفياض » • وفى ظل هذا الرعب والخوف والقلق ينتابه الحنين لبلده وتتملكه الرغبة فى الصياح والبكاء ، ويفتقد ازدحام بلاده ، وقذارتها وأشجارها وأطفالها وحفرها ومجاريها وزرعها ، وناسها الطيبين برغم ما فيهم من ذلة وخنوع •

فى قصة « وبر الخيام » ، تظل رمال الصحراء المنبسطة والمترامية هى الساحة التى تدور فيها أحداث القصة ، حيث توجد خيالات القيظ الصحراوية « وضبابية الشمس البيضاء » التى يحسبها الرائى حقيقة ، كما توجد البلدوزرات والحفارات والهراسات واللوأرى والأحجار الصغيرة والكبيرة ومواسير الصرف والمياه ، وكلها تضيف قسوة الى قسوة عانى منها الراوى •

وتحضر « الخيمة » بوصفها مكانا يرتبط بالصحراء فى هذه القصة أيضا ، وفيها تصوير لحالات الجاليات المختلفة التى تعمل فى الخليج من مصريين وسودانيين وهنود وباكستانيين ، بهمومهم ومشاكلهم وطموحاتهم ومزاياهم وعيوبهم • وفى غربته يتذكر الراوى أمه المريضة وأخته ، ويشتاق لبلده ويفكر فى الزواج، ويحلم بالتحرر من أسر العمل وبالقراءة : « لأستعيد لغتى ولأجلو عقلى مما ترسب عليه من رمال الصحراء المتربة » ، لكن هذا كان بمثابة الحلم الذى لم يحققه الا بعد عودته •

فى قصة « رياح السموم » ، وهى من أفضل القصص التى كتبها هذا القاص ، توجد الصحراء ، الخيام ورحلات صيد الصقور ، وفيها وصف شديد الدقة لعمليات تدريب الصقور وترويضها ، ولتأثير رمال الصحراء ورياحها وحشراتها وطيورها وحيواناتها على حياة الناس هناك • كما أن فيها وصفا دقيقا أقرب الى التحليل النفسى المحكم لنفسية الشيخ الذى

يدرب الصقور بقسوة ، لكنه شديد الضعف أمام زوجته الجميلة . وفيها وصف لعلاقات السيطرة والتبعية بين من فى يدهم السلطة والقوة والمال ومن يحتاجون اليهم ويعملون لديهم . وتبدو المرأة الجميلة زوجة الشيخ هنا بمثابة الصقر الجميل الموضوع فى القفص ، قد يتحكم فيه مؤقتا ، لكنه لا يضمن أبدا ان أطلقه أن يعود اليه ، فالعلاقة هنا قائمة على أساس الخوف والألم ، لا على أساس القبول والحب والتراضي . ويتبع الشيخ مع الصقور اسلوب العصا والجزرة ، أو الثواب والعقاب ، وذلك كى يضمن طاعتها له (هى فكرة الطابور والانصياع والمسايرة نفسها) . والقصة مليئة بالدلالات الرمزية التى تدخل كلها ضمن اطار التمرد والمقاومة الذى يتبناه فى وجه كل محاولات التطبيع والتدجين والترويض وسلب الارادة بكل صورها .

أما قصة « صمت الرمل » فهى ـ أيضا ـ قصة من قصص الصحراء ، لكنها لا تصور الحياة فى الصحراء فى حد ذاتها بقدر ما تصور تأثيرات هذه الحياة على مشاعر وأفكار وحياة وعلاقات الناس . ففى القصة زوجة تنتظر زوجها الذى سافر بمفرده بعد زواجهما بفترة وجيزة الى احدى بلاد الخليج ، حالما بالثروة والحياة المريحة الهانئة ، وبعد عام اتصل بها هذا الزوج يخبرها بأنه سيعود بعد يومين . ويصور الكاتب كيف استعدت الزوجة ماديا ومعنويا بكل اللهفة والشوق لاستقبال زوجها ، وكيف عاد منكسرا ذابلا حائرا زاهدا فيها وفى الحياة ، يفتقد البسمة والضحكة الأليفة ، ويهتم فقط بالحقائب والأموال التى أحضرها .

وفى القصة أوصاف وتصويرات كثيرة لحالة التهيؤ والاستعداد التى انتابت الزوجة قبل مجىء زوجها ، ولحالة الركود النفسى والعقلى والكآبة التى كان عليها الزوج بعد عودته ، ولحالة الفتور والبرود التى انتابت علاقتهما بعد عودته . لكن هذه القصة فى واقع الأمر مليئة بالاستطرادات والاستدراكات وعمليات الحشو والتطويل التى لم تخدم الخط الدرامى للقصة ، بل ساعدت على ترهله وعلى اصابة القارىء ـ كما حدث بالنسبة الى ـ على الأقل ـ بالملل ، وقد أكثر الكاتب فى هذه القصة من استخدام أفعال المضارع ، وهى قد لا تكون مناسبة هنا للايحاء بتصاعد الأحداث ولوصف حالة التوتر واللهفة التى كانت تعتور الزوجة برغم أنها كانت مفيدة فى وصف حالة الملل والركود والفتور التى أصابت الزوج وأصابت علاقتهما بعد ذلك . المدلك ، فانى أعتقد أن المصرى لم ينجح ، فى هذه القصة ، فى الانتصار فى ذلك التحدى الخاص الذى وصفه سامى خشبة به كتاباته ، وهو « تحدى التعبير عن الفتور ، دون أن يتسلل الفتور الى التعبير » (٥) ، لقد نجح الفتور فى التسلل الى التعبير فى حالات عن ، بحوضرنا ، نقيض الفتور .

المكان الداخلي ـ الحاجـة الى مكـان :

ركزنا في الصفحات السابقة على الخاصية الجغرافية للمكان ، لكننا كنا نقوم أيضاً بربط الخصائص الجغرافية للمكان (سواء كان بيوتـا قديمة أو حديثة أو مقهى أو صحراء ... الخ) بالخصـائص النفسـية والاجتماعية والتاريخية للمكان ، ونعتقد أن هذا الجانب الأخير يحتاج الى بعض التوسع ، وهو ما سنفعله فيما يلي .

اضافة الى الوظيفة الجغرافية للمكان ، يتحدث العلماء عن وظائف أخرى للمكان ، منها على سبيل المثال لا الحصر :

الوظيفة الرمزية للمكان :

وترتبط هذه الوظيفة ارتباطا كبيرا بالوظيفة الجغرافية للمكان . فالمكان تكون له وظيفتـه الرمزية التي تفيد في تأكيـد وتعضيد البناء الأسـاسي للشخصـية لدى الفرد ، فالخبرات المتـكررة في مكان معين تساعد في تطوير احساس ما بالاستمرارية ، وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة . ولا يشترط أن تكون الأماكن التي تدعم احساس المرء العميق بالهوية هي الأماكن التي يتحرك هذا المرء فيها وينشط الآن ، بل يمكن أن تكون أماكن تنتمي الى الماضي أو تنتمي الى الحاضر وهو بعيد عنها الآن ، يحن اليها ويتمنى أن يفنى فيها (كما في حالات الغربة الارادية أو اللا ارادية مثلا) ، فالذكريات والتخيلات وأحلام اليقظة ، وكذلك المعلومات الحقيقية المرتبطة بأماكن معينة ، تفيد في تأكيد احساس المرء بذاته وفي تأكيد هويته ، وفي ترسـيخ شعوره باستمرارية هذه الهوية .

اذن ، يمكننا تلخيص كل ما قلناه عن الوظيفة الرمزية للمكان في كلمة واحدة هي « الانتماء » ، وهي كلمة أو مفهوم نجد دلائل أو مصادقات كثيرة عليه في أعمال محمد عبد السلام العمري ، منها مثلا ما يشيع في القصص من رغبة واحدة عند مستوى التمني والحلم في التحقق الخاص والعام ، وهي رغبة يقابلها حضور واضح عند مستوى الواقع لاحباطات وانكسارات كثيرة ففي قصـة « كشي ملك » مثـلا ، [مجموعة (شمس بيضاء)] يقول الكاتب : « وتعود ذاكرتي بأحلامي التي لم تعطني الدوامة فرصة لتحقيقها » ، فيظهر حلم الرغبة :

« فى معاشرة كل الجميلات والتطلع الى قراءة كل من أضاف بابداعاته ، وأحلم ضمن ما أحلم بارتياد متاحف العالم ومعرفة آثاره والسياحة فى كل ألوان البحار والغوص فى الأعماق والتحليق فى الآفاق الرحبة والواسعة » .

وبرغم ما فى الجمل الأخيرة من هذه الفقرة من خطابية وانشائية واضحة ، فان هذه الفقرة تكاد تكون بمثابة تلخيص للسيرة الذاتية للكاتب التى يوضحها الكثير من أعماله ، حيث الغربة والضياع ودوامة الحياة ، ثم محاولة استعادة ما مضى والحلم به والتشبث باللحظات الجميلة الهاربة التى تنقضى بسرعة ولا تترك وراءها سوى الأسى . وفى هذه القصة دعوة واضحة للتمرد على الانهيار والضعف ، وعدم الاستسلام لكل أشكال الخوف والتبعية والقسوة والتطرف والظلام .

توجد فى قصص المجموعتين أماكن كثيرة توحى بأجواء كابوسية أو شبه كابوسية ، حلمية أو شبه حلمية ، منها على سبيل المثال لا الحصر قصص : « كش ملك » ، « المدن الجديدة » ، « شمس بيضاء » ، « الصهيل » ، « النصب التذكارى » ، « ضيق الأمكنة » ، « صمت الرمل » ... الخ .

وسواء كان المكان الذى يصوره الكاتب مكانا داخل الوطن أو خارجه ، فاننا نلمح دائما ذلك الحس النقدى الرافض الذى لا يقنع بالوضع الراهن ويدعو الى التمرد عليه وتغييره ، ويستنكر ما يحدث من فساد فى التفكير والأخلاق والسلوك وينادى بقيم العدالة والحرية . فقصة النصب التذكارى مثلا هى بمثابة الصرخة الفنية الرافضة لاستباحة الوطن ، فقد أضحى المدخل الرخامى للنصب التذكارى مكانا لممارسة الحب (الجنس طبعا) ، فالأجانب يمارسون الجنس ويعاقرون بنت الحان ويسكرون ويعبثون ويختلط حابلهم بنابلهم ، فى المكان الذى كان مفروضا أن يكون رمزا للمقاومة والوطنية والشهادة والخلود والطهارة ، لذلك :

« أضحى البهو الرخامى الأنيق ذو السجاد القرمزى من فرط استعمالات الكاميرات وأوراقها المصورة صورة من فوضى الشارع المتعامد ، اذ امتلأ بالأورق وعلب الأقلام وأعقاب السجائر وعلب الكبريت والسجائر الأجنبية الفارغة »

لذلك يصاب الراوى الذى تحكى القصة على لسانه بالفزع والرعب :

« ينتفض من هول ما يرى ، وتروح نظراته تجوب المكان ماسحة ، تتطلع الى شمس السماء العالية ، وترتد الى جنود

الحرس المنكسرين فى خنوع واستسلام ، محاولين قدر طاقاتهم الفردية الفوز بصورة مع هؤلاء الزوار » .

فى مواجهة هذا الانكسار والتردى ، تنبعث الذاكرة القومية بداخله : فى محاولة لمواجهة ما — على مستوى التذكر والحلم — لما لم يستطع مواجهته عند مستوى الواقع :

« يرى مركبة رمسيس الثانى منتصبة ومتأهبة ينطلق بها جوادان ملجمان مزينان بالريش يعتليهما الفارس المقاتل وحامل الترس ، وكبدو المقاتل ماسكا باعنة الخيل التى يلهبها بسوطه ، وعلى الجانب الأيسر من صندوق المركبة جعبتان تحويان سياطا وعصيا وأسهما ، وهو الفارس عاقد الأعنة حول وسطه يبدو طليق اليدين مستعدا ، وعلى ظهره جعبة سهام ذات نصال من العظم ثم المعدن . والمقاتل فى حالة استعداد وحامل الترس الخشبى يحميه ، تغطى رأسيهما تلانس من جلد الحيوان وجسداهما يتدثران بنوع من الحماية » .

ثم يمر بنا الكاتب عبر فترات تاريخية مختلفة سادتها الانتصارات أو الانكسارات ، ليقدم لنا الانتصارات القديمة والانكسارات الحديثة ، هزيمة ١٩٦٧ خاصة ، لتى حفرت فى قلبه ، وفى قلوبنا ، جروحا لا تندمل (والتى صور الكاتب آثارها فى قصة « الصحارى » أيضاً) ، لذلك فهو :

«يحس بادراك مذهل احباطاته الداخلية ووحدته، وأن البرودة التى تعتريه لا يعادلها برودة أو صقيع فيفتقد الشجر الوقف أمامه ، المتدلية أفرعه القاحلة ، يفتقد أحداً ينتشله من هذا المكان ،ويذهب الى بيته ، وكأن دهرا مر على مغادرته له ، يفتقد بسمة طفله الصغير ، وحضن زوجته ، واشتياقه الى تساؤلاتها التى طالما تبرم بها عن أسباب كثرة تغيبه عن المنزل والمبيت بالخارج وتساؤلاتها الحائرة التى لا تنطق بها والمكتوبة على عينيها » .

وهكذا ، فاننا نجد دائما أن شخصيات قصص هذا الكاتب دائما ما تعود الى الداخل عندما تواجه هذه الصدمات والاحباطات فى الخارج ، وقد يكون هذا الداخل هو الوطن (اذا كانت الشخصية موجودة خارجه) ، وقد يكون هذا الداخل هو البيت والأسرة أو القرية أو الماضى . ففى قصة « أحاديث الشتاء » ، [مجموعة (اكليل من الزهور)] دعوة واضحة الى

الوحدة الوطنية ونبذ التطرف والعدوان والعدوان المضـــاد بين عنصرى الوطن ، بل اننا نجد أن الصـــداقة الموجودة بين محمد ومجدى (وهو مسيحى هنا) نغمة يعزفها الكاتب فى عدد من قصص هاتين المجموعتين . فى « أحديث الشتاء » دعوة الى الألفة والمحبة والود والتكاتف ويرى الكاتب أن هذه الجوانب الايجابية موجودة على نحو خاص فى القرية . لذلك ، فهو يتحدث بحب شديد عن القصب (خد الجميل) وعن البرتقال اليوسفى و « العجوةالمنسولة » ، ويتحدث أيضا عن « الجمل الوديع المحمل بأغمار الذرة الخضراء التى تطل شواشيها من تحت الخيش » ، ويتحدث بحنين شديد عن « أحاديث الشتاء الدافئة الودودة » ، وعن جلوس الناس حول « راكية التدفئة » ويحلم بوجه صديقه « مجدى » ، « ويتذكر طفولتهما وصباهما وذكرياتهما فى المدرسة وفى الحياة » ، ويتذكر أيضاً « رائحـــة العشاء ، والطبيخ الساخن ، القلقاس وحرارته الكامنة ، والأرز واللحم والسلاطة ، أياد تتلقف وأفواه تقتحم، ثم يتذكر كيف جاء خاله (المتعصب) وكيف نظر الى « مجدى نظرة ملؤها الغيظ والحقد » ، وكيف لم يجـد الصديقان وسيلة لاكمال السهرة بطريقة محببة الا بالانسحاب والذهاب الى بيت مجدى كى يواصلا سهرهما وفرحهما .

يفيد الكاتب فى هذه القصة من مفردات كثيرة قائمة فى حياة الناس، فى القرية المصرية خاصة ، كى يصور لنا ما يجول بأذهانهم وما يضطرم فى أعماقهم من أحلام ومشاعر وطموحات وذكريات ، فقصب خد الجميل الذى يصـــفه الكاتب بعشق شديد ، والبرتقال ، واليوســـفى ، والذرة المشوية ، والجمال ، والقطط ، والناس ، والطعام ، كلها مفردات يريد أن يرمز من خلالها ــ أو يومىء أو يشير ضمنا ــ الى قيم غابت وقيم جاءت ، انه يريد أن يشير ضمنا الى قيم ومشاعر المودة ، والاحترام ، والتكاتف ، والفرح الفطرى التلقـــائى ، والصـــداقة المنزهـــة عن الهوى ، وكلها قيم ومشاعر توشك أن تنقرض لتحل محلها قيم ومشاعر العداوة ، والتفكك ، والانفصال ، والتشاؤم ، والافتعال ، والمصلحة ، والبراجماتية المقيتة ، والتعصب ، وغير ذلك من القيم والمشاعر التى يمكن ، ان سادت ، أن تجعل صفحة حياتنا أشد ظلاماً .

الوظيفة التعبيرية للمكان :

فاختيار المرء وتعبيره ووصفه الأماكن وانتقاله عبرها ، يسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية الأساسية التى يؤمن بها هذا الفرد وهذه الجماعة ، أو يتمنى حدوثها ، وهى يمكن ان تكون مجموعة من القيم الدينية والأخلاقية أو مجموعـــة من القيم الاقتصــــادية والاجتماعية أو الجمالية ، أو غير ذلك .

فتصوير المشاهد التى تحدث فيها نشاطاتنا ، أو حديثنا عن هذه المشاهد وهذه النشاطات ، يمكنه أن يعبر عما نحن فيه أو عليه الآن وعما نطمح الى أن نكون عليه فى المستقبل ، وترتبط هذه الوظيفة بدرجة كبيرة بالوظيفة الجغرافية والوظيفة الرمزية للمكان •

وقد رأينا عبر القصص السابقة أن الأماكن التى تكثر فيها الأحداث هى أماكن كثيرة ، قد تكون داخل الوطن أو خارجه ، لكنها جميعها بمثابة الوسائل أو الأدوات التى تنقل رؤية الكاتب الخاصة للحياة وتعبر عنها • وقد رأينا أن هذه الرؤية تلتئم فيها مجموعة من العناصر المتكاملة التى تعبر عن رفض هذا الكاتب كل ما هو سلبى وانهزامى فى الحياة ، وعن دعوته الدائمة للتمرد والرفض والتحرر من كل مظاهر وأشكال التبعية ، والضعف ، والاعتماد على الآخرين ، والمتاجرة بالقيم وبالمبادىء ، وبالتاريخ ، ومصادقة الأعداء ومعاداة الأصدقاء ، والتعصب ، والتطرف ، والتزمت ، وضيق الأفق ، وافتقاد اللمسة الجماليــة فى الحياة الخاصة والعامة ، والدعوة الى الوحدة الوطنية ، والى التكاتف ، والى انبعاث حلم قومى جديد يحرر الوطن من خيباته ومشاكله وهمومه •

المكان وازمة الهــوية :

يمكن أن نتحدث عن وظائف أخرى للمكان ، مثل الوظيفة المعرفيــة Congnitive function التى يزودنــا المكــان فيهــا بالهــاديات أو المعينات أو المعلومات المناسبة للسلوك ، كما يزودنا بوسائل لاستعادة ذكرياتنا الخاصة والعامة (وهى أيضا نمط من المعلومات والمعرفة) •

وأيضــا يمكننا الحــديث عن الوظيفة الأداتيـــة أو الوسيلية Instrumental function للمكان ، التى تشير الى أننا نستخدم المكان بوصفه وسيلة للاتصال المتكرر مع الجماعات المختلفة ، وأيضا للقيام بالنشاطات المرغوبة أو غير المرغوبة (كما وضح ذلك فى أماكن مثل : المقهى والبيت والوسعاية والصحراء والمدن الجديدة ، لدى هذا الكاتب) • لكننا نفضل أن نتكلم الآن عن علاقة المكان بالهوية الخاصة والعامة •

ويرتبط بموضوع الهوية بشــكل وثيق موضوع آخر يكاد يكون بمثابة الوجه الآخر للعملة ، الا وهو موضوع ازمة الهوية . وهناك وجهات عدة من النظر فى الفكر السيكولوجى المعاصر حول الهوية ؛ وقد قامت هذه الوجهات بالتركيز على عمليات تشكيل أو تكوين الهوية ، وأعطت اهتماما خاصا للتحولات التى تحدث فى هذه الهوية . وهى التحولات التى يشترك فيها المرء على نحو نشط ، وقد تعانى الذات أو تمر خلال ذلك

بتحولات مؤثرة أو دراماتيكية فى حياتها ، مما يحدث انقطاعا مع الذات المبكرة • ويتجلى ذلك على نحو واضح عندما نقارن بين القصص التى يتحدث فيها الكاتب — من خلال الذاكرة غالبا — عن عالم الماضى وعالم القرية وطفولته وذكرياته القديمة من جهة ، والقصص التى يقدم لنا فيها هذا الواقع ، داخل الوطن أو خارجه ، شديد القسوة والصرامة والبرود من جهة أخرى • وفى كل قصة هناك معاناة ، ومن خلال المعاناة تتشكل ذات جديدة أشد صلابة لكنها أكثر تشاؤما •

ولا تمثل هذه الانقطاعات مع الذات المبكرة عمليات فشل ملازمة لتكوين أوصياغة الهوية بالضرورة ، لكنها قد تمثل حركات ايجابية تجاوز التحديدات المبكرة المتصلة والمقيدة للذات ، وتوسيعا واضحاً فى دائرة الوعى ، وقد تتطلب بعض هذه التحولات قطع الروابط — مؤقتا أو دائما — مع الأماكن القديمة أو مع الأشخاص الذين يمثلونها ، ويصبح تحول الهوية كاملا ، وعبور الشخصية للأزمة ناجحا — فقط — عندما يكتشف المرء صيغة مناسبة تجمع بين الذات والمكان ، فيحدث لديه احساس بالتعرف ، كأنه ينظر الى ذاته والى مكانه للمرة الأولى ، انه يبدو كما لو كان ينظر الى مرآة المكان التى تعكس الذات الحقيقية .

فى الأعمال الشعرية والقصصية التقليدية والحديثة يكتمل الوصول الى الذت عبر رحلة ما ، فى الصحراء أو البحر ، أو عبر بلدان عدة ، نجد ذلك مثلا فى (الأوديسة) لهوميروس ، (العجوز والبحر) لهمنجواى ، (موبى ديك) لملفيل ، (حد الموسى) لسومرست موم ، وغيرها • ونجده فى « طردية » أحمد عبد المعطى حجازى ، وفى العديد من روايات وأعمال عبد الرحمن منيف ، وادوار الخراط ، وجمال الغيطانى ، ويوسف ادريس ، وابراهيم عبد المجيد ، وحنا مينه ، ويحيى حقي ، والطيب صالح ، وسليمان فياض : (أصوات) و « لا أحد » مثلا ، وهو موضوع يحتاج إلى مزيد من الدراسات النقدية العربية •

ان الرحلة ذاتها ، اجبارية كانت أو اختيارية ، بوصفها علاقة ما للذات مع المكان وعبره ومن خلاله ، قد تكون هى العملية التى يكتمل من خلالها تحول الهوية • وتقوم التأويلات والأعمال الأدبية المهتمة بنمو الذات بالتركيز على رحلة ما ، كما قلنا ، بوصفها مظهرا خارجيا — أو وسيلة — للتغيرات التى تحدث فى الداخل ، وهى رحلة تكون ، فى واقع الأمر ، بمثابة المحاولة التى يقوم بها المرء داخل العمل الأدبى للبحث عن أقرب الأشياء اليه وأبعدها عنه فى الوقت نفسه • انها رحلة للبحث عن الذات وعن الوطن وعن كل ما يفكر الإنسان فيه ويحلم به ويهرب منه واليه .

كان اريك اريكسون (المحلل النفسى المعروف) يقول ان على الناس أن يضعوا أنفسهم فى سياق تاريخى ، وفى مناخ اجتماعى ، من أجل الوصول الى هوية للأنا Ego identity ، وان هذه العملية تشتمل على فهم لمدى تواؤم المرء مع الزمن الذى يعيش فيـه ، وكذلك على فهم لمدى ملاءمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين •

هناك رحلة ما تتجلى آثارها عبر عدد من قصص هاتين المجموعتين ، هى رحلة داخل الوطن عبر أماكنه ، ريفه ومدنه ، ورحلة خارجه ، وهى الأكثر هيمنة ، رحلة قام بها الكاتب الى احدى دول الخليج • وهى رحلة تركت آثارها الكبيرة على حياته وعلى كتابـاته • وتتجلى مظاهر وأبعـاد وخبرات هذه الرحلة فى عدد من قصص المجموعتين كما سبق أن ذكرنا ، ونحن نتحدث عن القصص التى كانت الصحراء وعوالمها هى المهيمنة على الأجواء القصصية • كما تتجلى آثار هذه الرحلة أيضا فى عدد من القصص الأخرى ، أو تتبـدى فى تعبير ما يظهر فجأة ، ومن خلاله تتكشف تلك الآثار التى تركتها تلك الرحلة فى وعى الكاتب وفى ذاكرته ، لقد كانت رحلته خارج بلده بمثابة الاكتشاف لاطار أكبر تنتمى اليه مصر ولا تستطيع أبدا أن تفلت منه • فالحركة المحورية داخل قصص هذا الكاتب هى من الوطن واليه ، من داخله الى خارجه ثم الى داخله مرة أخرى • ولقد كانت رحلته خارج الوطن (بالمعنى الضـيق) بمثابة اكتشافـه والحنين اليه والامتلاء به ، حتى اذا عاد اليه كانت هذه التجربة المليئة بالأفكار والمشاعر والصور المتناقضة • لقد أدت هذه الرحلة الى مزيد من الاكتشاف للذات وقدراتها المبـدعة ، والى مزيـد من الامتـلاء بالوطن وهمومه وصراعـاته وأحلامه ، والى مزيد من الايمان بقيم العدالة والحرية والاستقلال والتحقق والتقدم ، وهى قيم تتجلى لدى هذا الكاتب وفى كتاباته على أنها راسخة •

خاتمـــة :

عرضنا فى الصفحات السابقة للأبعاد المختلفة عند القاص محمد عبد السلام العمرى ، كما تجـلى ذلك على نحو واضـح فى مجموعتيـه (شمس بيضاء) ١٩٨٩ ، و (اكليل من الزهور) ١٩٩١ •

عندما نقارن بين قصص هاتين المجموعتين ، سنجد أن المنطلقات التى يتحرك الكاتب منها واليها تكاد تكون واحدة ، فعالمه واحد وان تعددت أماكنه ومظاهره ، وأشـكال التعبير عنـه ، ورؤيته واحدة متماسـكة ، توضحها القيم والمبادىء المحركة لهذا العالم ، لكننا ينبغى أن نقول أيضا ان هذا الكاتب قد أصبح فى مجموعة (اكليل من الزهور) أكثر قربا من مادته ، أو أكثر قربا من موضوعه عما كان عليه حاله فى مجموعة (شمس

بيضاء) ، لقد صارت العوالم أكثر حميمية برغم ما يصطرع فيها من قسوة وجهامة ، وظهرت طاقة من النور توحي ببصيص من الأمل يوشك أن يتسلل الى المكان • لقد صارت الشخصيات برغم ما تعانيه من عذاب وقسوة ويأس واحباطات أكثر دفئا وانسانية ، ولم تعد اللغة تقف حاجزا بين الكاتب وعالمه ، ومن ثم بينه وبين قارئه ، كما كان الحال في بعض قصص (شمس بيضاء) • لقد كانت الوظيفة الجغرافيـة للمكان التى أسماهـا عبد الفتـاح رزق « التصوير الالكترونى للمكان » هى المحددة لمسار وطبيعة حركة الفرد والجماعة داخل هذا المكان ، وذلك بالنسبة الى مجموعة (شمس بيضاء) • أما في (اكليل من الزهور) ، فقد أصبح احساس الشخصيات الرئيسية المختلفـة ـ التي تكاد تكون شخصيـة واحدة برغم تعدد تجلياتها ـ بالمكان هو الذى يحدد مدى حضور هذا المكان بداخله أو مدى غيابه عنه ، ومن ثم فقد نجد احدى الشخصيات داخل أحد الأماكن (جغرافيا) ، لكنها فى الوقت نفسه خارجه لأنها تكون (رمزيا ومعرفيا وتعبيريا) فى مكان آخر ، تتذكره وتحلم به وتتمناه ، ويكون هذا المكان هو الوطن اذا كانت الشخصية خارجه ، ويكون هذا المكان هو القرية اذا كانت الشخصية داخل الوطن لكنها فى احدى مدنه ، حيث الضجيج والقسوة والعلاقات الانسانية المفككة أو اللا انسانية •

لذلك ، فاننـا نجد أن هذا الكاتب كانت تكثر لديـه فى قصص (شمس بيضاء) التعبيرات الدالة على الخصـائص الصـلبة والخشنة للمكان ، وهى التعبيرات التى أراد أن يصور من خلالها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الأسمنت والخشب وتدبب المسامير والزوايا ، كما سبق أن ذكرنا ، اضافة الى اهتمامه بالأفكار والمشاعر والعـلاقات الانسـانية المتساوقة مع هذه الصور ، لكنه فى (اكليـل من الزهور) صـار أكثر اهتماما بصلابة الحياة وخشونتها من اهتمامه بصلابة الحديد والخرسانة وخشونتها ، وصار أكثر التفاتا الى الجفاف الذى يسود العلاقات الانسانية من التفاته الى جفـاف الأسمنت ، وصـار أكثر ولعـا بالتعبير عن القيم والمشـاعر الحادة والمتدرجة ، لقد صار اكثر امتلاء بالمكان ، كما ينعكس فى الداخل ، من اهتمامه بالمكان كما يرتسم فى الخارج ، ولسنا فى حاجـة الى تأكيد وجود تفاعل دائم بين هذين العالمين •

لم يعد الكاتب يرصد عالمه الاثير بوصفه مهندسا ، بل أصبح يراقبه ويرصده ويتفاعل معه من خلال عين الفنان • وما قاله علاء الديب عن قصص (شمس بيضاء) (٦) من انها مكتوبة بقصدية واضحة وتعمد ، مما يذكرنا بقول يحيى حقى : « لا احب أن اسمع صرير القلم عـلى الورق » ، هو أقل انطباقا على قصص (اكليـل من الزهـور) منه بالنسبة الى قصص (شمس بيضاء) •

الهـــوامش :

(١) Woods, M. & Agostein, F. Personal identity and The Imagery of Place, Psychological Issues and Litrary themes : Journal of Mental Images, 1984, No 8, 3, pp. 51-66.

(٢) المرجع نفسه .

(٣) محمد عبد السلام العمرى : شمس بيضاء ، مختـارات فصـول ، الهيئـة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

(٤) محمد عبد السلام العمرى : اكليل من الزهور ، القاهرة ، أصدقاء الكتـاب للنشر ، ١٩٩١ .

(٥) سامى حشبة : كلمة على الغلاف الاخير لمجموعة شمس بيضاء ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

(٦) علاء الديب : شمس بيضاء فوق مدن جديدة . مجلة « صباح الخير » القاهرة ، ٣/١١/١٩٩١ م .

قراءة فى المجموعة القصصية

ارتحالات اللؤلؤ

لـ «نعمات البحيرى»

«عقد يتجمع ثم ينفرط»

مدخل لابد منه :

هناك أولا مشكلة التجنيس ، أو الجنس الخاص بهذا العمل بين الأعمال الأدبية . فمع تأييدى لموضوع وحدة الفنون والتداخل بين الأنواع والكتابة عبر النوعية ، والنص المفتوح ، وما قاله لوكليز يونين ان الأنواع أصبحت بمثابة الآثار المتحفية ، وأن الباقى هو الكتابة وما شابه ذلك من المقولات ، لكننى مضطرا للقول بأننى لا أؤيد هذه المقولات على طول الخط ولا بشكل مطلق ، فرغم التداخل لابد أن يظل هناك انفصال ، ورغم الوحدة لابد أن تكون هناك خصوصية ما ، خصوصية النوع ، فخصوصية الحالة الشعرية ، مختلفة عن الحالة القصصية ، وكذلك عن الحالة الروائية ، وايضاً عن الحالة المسرحية . وليس هنا موضع بيان هذه الفروق لكن هذا تساؤلا « لماذا وضعت نعمات البحيرى على هذه الكتابة وهذا الكتاب عنوانا هو « مجموعة قصص » ولم تطلق عليها « ديوان شعر » ، أو « انطباعات » أو أى عنوان آخر ، هذه مشكلة أعتقد أنها مازالت تحتاج الى حل وهو المناداة بوجود قدر من التداخل والتفاعل بين الأنواع بدرجة متوسطة ، مع الحفاظ على النوع الخاص ، بعد هذه الدرجة المتوسطة ، تصبح العلاقة فى غير صالح الكتابة ، فقد يتحول بها من نوع الى آخر بشكل سلبى أو معكوس ، وتصبح العلاقة منحنية بلغة الاحصاء .

رمزية اللؤلؤ ..

هذه كتابة عن الذات وبالذات وللذات ، والذات هنا ذات منعزلة أو معزولة ، مكانيا ، ومنعزلة سيكولوجيا واجتماعيا ووجدانيا .

فى هذه المدن الجديدة ، تعيش الرواية فيها كلؤلؤة فى محاورة ، لؤلؤة لا تكف أبدا مع لآلىء أقرب عن الرحيل .. اللؤلؤ رمز قمرى يرتبط

بقوة المياه ، هو جوهر القمر المتحكم فى المد والجزر ، هو جنين الحلم ، وهو الحياة الكونية ، هو الجوهر المقدس والقوة مانحة الحياة للأم العظيمة عند يونج ، وهو المبدأ الأنثوى للمحيط المرتبط بالابتداء والاستهلال والمبادرة ، المضىء بذاته ولذاته ، ومن ذاته ، مبدأ يرتبط بالعدل وبالقوانين الكونية للحياة .. وهناك اعتقاد لدى بعض الشعوب بأن اللؤلؤ هو المحصلة الناتجة عن الضوء الذى اخترق المحارة · هو هنا ضوء الكتابة ، ومن ثم النظر الى اللؤلؤ على أنه يكشف (يعبر) عن وحدة خاصة بين النار والماء · وكلاهما من القوى الولودة المثمرة ، والخصيبة المبدعة وافرة الانتاج ومن ثم فهما يشيران الى التوالد المستمر والخصوبة ·

يشير اللؤلؤ أيضا الى البراءة والنقاء والعذرية والاكتمال وكذلك ، الذل والخذيان والطبيعة المهملة المتقاعدة ··· اللؤلؤ رمز اكتمال الضوء وتبلوره والحكمة المتعالية ، والاشراق الروحى . واللؤلؤ يرتبط بالمقدس، بالحنين ، يبحث الانسان عن الواقع وعن الحقيقة وباكتشافه الخاص لهما أيضا ·

آثار اللؤلؤ :

لا نجد فى هذه المجموعة اللؤلؤ بقدر ما نجد آثاره أو آثار ارتحالاته·

تتكون هذه المجموعة من سبعة أقسام رئيسية ويشتمل كل قسم على مشاهد ولقطات سريعة تشكل المعالم الخاصة بكل قسم ، كما تسهم كلها مع الأقسام واللقطات فى تكوين المشهد الكلى الخاص باللؤلؤ وارتحالاته · القصص تخلو من الحوار ، عدا الحوار الصامت : القائم على أسس من التذكر والروائح والبقايا الخاصة بالذكريات والأحداث والأشياء ·

فى القسم الأول تصوير خاص من الداخل وليس من الخارج لمدينة من المدن الجديدة خلال تشكلها وتفتحها على الوجود ، ووصف لمدخل المدينة والمستشفى الخاص الذى يعزل فيه المرضى ، ولمقابر الصدقة ، ونبات الصبار ، والعمارات ذات النسق الواحد والشوارع الرحبة الخالية من المارة ، والظلام الذى ينتشر ويغطى المكان ، والذاكرة البكر التى لا تحتفظ من المدينة الا بمعالم الطريق ، حيث تغيب العلاقات ، وتغيب المشاعر وتحضر العزلة على نحو جارف وعنيف · الكائنات البشرية تغادر المكان على عجل ، فهو طارد لها ، سكانها يحلمون دوما بالماء والبشر القادمين ، جيران قلائل وتخيلات لحولات لم تتم بين الزاوية الوحيدة المنعزلة ، وبين جيران حقيقيين أو متوهمين · حلم بالآخر ورصد لحركاته،

وتخمين لما قد يقوم به فى عزلته الأخرى ، وتطلع ونظر ومراقبة للآخر فى ذلك المكان الغريب ٠

البيت فى المدينة الجديدة كالوردة وسط الصحراء ، مدينة بلا زرع ولا عصافير ولا قطط ولا بريد ولا خبز ولا بشر ، نوافذ مغلقة وصمت وفئران وصقور وغربان واغراب ونوم هروبى مستمد من هذه الكآبة والوحدة والملل ، عروس تجىء فرحة الى المدينة ثم يصيبها الملل والجنون، شجن وغناء ، وحدة وفقدان للأمن (سؤال من الجارة لجارتها عن بضع وحدات من البصل ، ثم عندما تجلس اليها تقول ان لديها الكثير منه) فى تعبير خاص وفريد عن هذا الاحساس بالوحشة الى حد الجنون ٠

فى القسم الثانى (بورتريه للمرأة الوحيدة) تستمر معنا الجدران المصمتة القوالب المتراكبة المتعاظمة فى علب الاسمنت الفارغة إلا من البرد والصراخ والضجر والجزع والشجار الدائم مع قطة وحيدة ٠ فتقول (الخلاء خارج البيت بلا أذنين) ويحضر نبات الصبار كرمز للحياة وسط الموت ، ورمز للصبر وانتظار المطر ٠ طقوس يومية متكررة لا معنى لها ، وصورة على الجدران لرجل تلزوجته وفارقته ، تفكير فى هذا الآخر الحميم من خلال تذكر حركاته وتذكاراته ، لها ولثيابها وكتبها وغرفتهاوتذكارات خاصة منها ، (خاتمها الذهبى وخصلة من شعرها الأسود) ، هنا يحضر الماضى بآثاره وتذكاراته وبقاياه ، منذ انقضى وبقيت آثاره ، وذكريات مضت بقيت علاماتها ، ويظل الموت قائما ، يضرب فى جدران الذاكرة والوجدان ، حين تحتفل الراوية بعيد ميلادها بمفردها وبشمعة واحدة ، ويأتى فأر صغير يومىء اليها كأنه يهنئها ، وترد عليه ، ويظل نبات الصبار قائما كرمز لهذه المعاناة وسط هذه الصحراء المكانية والسيكولوجية ، تظل القطط تمرح فى المكان ، تغادره وتأتى اليه ، معبرة عن هذه النوازع والرغبات غير المتحققة ٠

فى (صور عائلية) القسم الثالث ، تحضر صور أخرى لزفاف آخر لزوج آخر ، مترهل الجسد ، شديد البخل والصمت والاستسلام والضعف ، وتستمر طريقة الكاتبة فى التلخيص والاختزال والضغط للمشاعر والذكريات والعلاقات والأمنيات والأحلام ، تحضر صور علاقات عائلية مستمرة دون كلام أو سلام ، صور فى غرفة النوم وخارجها ، صور للبرودة والعزلة ٠ هناك صور قديمة ترتبط بالصمت عن أشياء والحاجة للبوح ، نفس الأشياء : تليفون صامت بلا حرارة ، وقطة قابعة فى استكانة ، وستائر قطنية شاحبة ، وسرير ذو لون داكن وذراع رخوة لزوج بارد ، دائرة مغلقة من البرود الجنسى والعاطفى القاتل والمميت ٠

هنا صور ملونة وصور أبيض وأسود وصور أسود وأسود ، صور لأزواج يخونون زوجاتهم ويموتون خلال ممارسة الخيانة ، وصور لزواج كالموت وبيوت كالكفن ، ومحاولة للخروج من هذا الموت ، تبدو شديدة الصعوبة .

صورة الرجل فى الغالب هى صورة الارتحال والانقضاء والتباعد والتنائى ، صورته غائبة فى حالاته الايجابية والسلبية ، وهو دائما غير موجود .

فى ارتحالات اللؤلؤ تحضر صور أخرى عن السقوط والخداع والفقد النبيل والحزن النبيل ، وهناك رثاء وموت وحزن ودفاع قوى أو يبدو قويا من المرأة فى مواجهة الرجل ، لكنه دفاع شديد الهشاشة ، يسقط سريعاً تحت ضغط الالحاح . هناك آراء فى الأب والأخ والزوج والرؤساء، وشعور شديد بالرفض لكل أشكال السلطة والقهر والتجاهل والاهمال .

هنا نجد شظايا وتفكك فى هذا العالم الخاص ، لقطات مأخوذة من زوايا مختلفة دون معمارية خاصة فى البناء أو التركيب لعناصر المشهد ومن ثم هناك تكرارية ملحوظة فى مشاهد عديدة . وهناك أيضاً هذا الوعى بالمفارقة والرغبة فى الايقاظ لوعى القارىء ، خاصة من خلال ما يشبه المفارقة أو لحظات التنوير فى القصة القديمة .

هناك حاجة دائما للانسان عامة ، وللرجل خاصة فى هذه المشاهد أو اللقطات القصصية ، وأحيانا ما يكشف لا شعور الكاتبة عن هذه الحاجة بشكل حوازى أو عصابى ، خاصة عندما تعبر عن هذه العلاقة من خلال مفردة كالاقتناء كما فى قصة « نفق » (« عجزت عن اقتناء رجل فى بيتى وطفل فى أحشائى » تتحدث الرواية دوما عن ابتزاز المشاعر وعن تكرار الصد والهجر والغياب والحضور للحبيب والزوج والقطة والعلاقات القديمة ، وتبدو الأم محايدة والأب صارما ، وهناك خوف من المقابر ومن بقايا رائحة الطعام فى فم الزوج ومن هذا الحظ العاثر دائما مع الرجال . هناك هذا الصراع الدائم بين الأصل والصورة ، بين هذا الحنين الدائم للأصل وهذا الوجود الدائم للصور والظلال والبقايا والأشباح .. الآثار القديمة قائمة فى الصور الخاصة بالزوج فى صورتيه الايجابية والسلبية، وكذلك صورة الأب والأم والأخ والطفولة والبيت القديم والجارة ، وابن الجيران الذى يظل كما هو .. وسيما طويلا نحيفا زهيفا .. يركض خلف نساء جميلات متزوجات .. رغم مرور الأيام والسنوات .. يظل يحتفظ بوردة فى عروة جاكيتته ، للايهام بأن هناك ما يكفى لنساء قادمات » .

هنــاك هذا الحنين الخاص لزمن عبد النــاصر وزمن عبد الحليم حافظ .. هناك هذه المحاولة الدائمة لاستعادة الفرح .. ولتشييد الأحلام ..

وهناك هذه الاستعادة الدائمة أيضا للمسات والنظرات وآثار القبلات والروائح وللشوق والغزل والخوف من انقضاء الزمان الرومانسى ، هناك هذا البحث الدائم عن روائح الورود والعطور لبائعين ناموا أو ماتوا أو سافروا ، هناك هذا التذكر الدائم للطفولة الماضية وللرماد القديم للعقل ، هناك فوضى البشر والحدس والأشياء ، هناك قطط وموسيقى وقصص وأشعار ، روائح كذب وعرق ومكر قديم وقناع يسقط ويعاود الظهور على نفس الوجه ، هناك ركام الأسئلة وخرس الفصول والطمأنينة الكاذبة ، هناك وجوه المثقفين السيراميكية والنقود التى تختفى قبل أن تصل الى أصحابها ، والحانوتية تجار الموت ، الذى هو الدلالة القائمة على حياة خاصة ، كانت موجودة هناك وانقضت ، ولم يبق منها سوى الآثار ، هناك هذا التجول الخاص فى الشوارع القديمة والحوارى ، والمحاولات الخاصة للتعرف على بشر الماضى والبيوت والمحال والمقاهى ، البقالين والجزارين وباعة الخضار والقهوجية وأسراب القطط ومياه الغسيل المسكوبة ورائحة الصابون ، ورائحة السبرتو وملاجىء الأيتام ، هناك الماضى الذى مازال يومض فى العيون كلؤلؤة خاصة ، وهناك الأضواء الخافتة التى ترتعش فوق الوجوه الطفولة الشريدة ، لؤلؤة خاصة ارتحلت عن عالم الكاتبة وارتحلت الكاتبة لتجدها فى هذا المكان الجديد ، وهى فى عزلتها الخاصة ، فى محارتها الخاصة ، فى صحرائها الخاصة تحاول أن تسكب بعض الماء وبعض الضوء على ذلك المكان البعيد .

صوت يأتى عبر الهاتف وتحسس خاص لنتوءات الصوت ، ومحاولة لتكوين صورة مكتملة عن صاحبه من أثره ، من صوته ، وشغف عصابى بالتفصيلات ونشاط هائل للأذنين والعينين ، ومطالبة منها له بأن يحتفظ معه بزهرتها ونجمتها وكلمتها سرا ، أى أن يحتفظ معه بآثارها الخاصة والحميمة ، فى هذا المناخ الذى تموت فيه الأزهار وتحترق فيه الصور وتنكسر فيه الظلام .

لؤلؤة فى الأحـــلام :

القصص فى مجملها تعبيرات خاصة عن هذا التوق الدائم للآخر ، للثقة ، للاكتمال ، لليقين ، للعلاقات الدافئة ، للأحلام المتبعة ، للعدل ، للكرامة ، للانسان ، للوجود الحقيقى للوطن والانسان . « نساند الحلم بالحلم ونجدل الأيام بالحلم والذكرى ، وبين الحين والحين أومىء للقطط بأن هناك قمرا لليل وشمسا للنهار وريا للسماء والأرض ورجلا لكل امرأة » .

وأيضاً « سأقول .. لم يتبدد العمر .. انا امرأة ذات قلب ونشيد وألم .. ومازلت لم أضع يدى على حافة البئر » وكذلك « رغم كل ما حدث مازلت لا أضمر شرا للرجال ومازلت أعمل وأفرح واغنى ، وأترك شعرى للريح وأغنى ، وأسقى نباتات الشرفة والباسطة واغنى » .

هناك حلم بأن يصبح العالم كحقول الربيع ، هناك مقاومة للموت والملل والجنون والخداع والفشل ، بالحلم والكتابة والقراءة والفرح والحنين . هناك حلم خاص ببيت آخر ، بيت لا يكون فيه هذا الخواء وهذا الفراغ وهذا الحزن وهذا الانعزال ، لأن امتلاك البيت قد حدث ، لكن غادرته الأحلام ، وهكذا حاولت الراوية أن تشكل من هذا البيت المنعزل الوحيد ، حلماً شاعريا خاصا بها ، أحدث تنشيطا فى الخيال ، وحدد على الجدران مواضع لوحات لسيلفادور دالي وحسن سليمان والشموطي (فنان فلسطينى) والآخرين ، وسريراً أنيقاً ، ومكتبة ومكانا للقط وضوأ خافتا وورقا خاصا ، لكن القطط تبول على صندوق الذكريات وتتوحد الراوية مع القطط ، تتخلص من آثار التهويم (كراكيب الخيال وفائض الأثاث) كما قالت ، وتعود الى أرض الواقع ، ترى عيونا شديدة اللمعان ، ترى القطط فى ذهابها وايابها وتساندها وتواجدها ، تحلم بها وتتوحد معها ، تتمنى أن تصير مثلها ناعمة وشرسة ، مطلوبة وطالبة ، مبهجة وحزينة ، مثيرة وعادية . هناك حضور خاص للقطط فى هذا الكتاب ، فالقطط رمز للرغبة والحرية والليل والقمر والأحلام والخضوع والسيطرة، هى رمز مزدوج ، وحضورها قوى فى الفنون والأديان .

صورة الذات وصورة الآخر

من خلال بعض أعمال *

يوسف أدريس الروائية **

يستخدم مصطلح « صورة الذات » عادة في الدراسات النفسية والاجتماعية كي يشير الى ذلك النسق التصوري الذى يتبناه أحد الأفراد حول الخصائص النفسية والاجتماعية والبدنية التي ينسبها لنفسه . أو هو يشير الى النسق التصوري المتسق من الخصائص العقلي والسلوكية والاجتماعية والانفعالية التي تنسبها جماعة معينة من البشر الى نفسها ، وصورة الذات هنا تعني نظرة الفرد ـ أو الجماعة أو الشعب ـ لذاته أي ذلك الوصف الشامل الذى يمكن أن يقدمه الفرد عن ذاته في وقت ما (١) وتنقسم صورة الذات الى صورة واقعية أي ما يرى الشخص نفسه عليه في الواقع فعلا ، ثم الى صورة مثالية ، وهي ما يطمح الشخص في أن يكونه ، كما يمكن النظر الى صورة الذات أيضا من خلال منظور داخلي ، أي الطريقة التي نرى بها أنفسنا (في الداخل) فعلا ، وكذلك من خلال منظور خارجي ، أي الطريقة التي نعرض بها أنفسنا على الآخرين (في الخارج) فنحن نعرض أو نظهر أنفسنا في حالة الذات الاجتماعية وفقا للطريقة التي يرانا بها الآخرون والتي نرغب في ترسيخها في أذهانهم عنا ، أما الذات الخاصة الداخلية فهي ما نرى أنفسنا عليه فعلا دونما حاجة لارتداء الأقنعة ، وكل التي تكون أقرب الى عالم الخارج الاجتماعي منها الى عالم الداخل الحقيقي (٢) أما صورة الآخر فهي مجموعة الخصائص والسمات والمعتقدات والسلوكيات والأفكار التي ننسبها للآخرين سواء كانوا من الأفراد أو الجماعات أو الشعوب .

هذه تعريفات أساسية رأينا أن نبدأ بها ونحن نحاول أن نتعرض لهذا الموضوع الخاص في أدب الكاتب الكبير يوسف ادريس ، هذا الكاتب الذى نلمح دائما في أعماله تلك المقارنات الدائمة التي يعقدها بين الأنا وبين الآخر ، بين الذات وبين ما يقع خارج هذه الذات ، بين الشعب المصرى والشعوب الأخرى خاصة شعوب أوربا وأمريكا ، هذا الموضوع الخاص بصورة الذات الجماعية ، صورة الانسان المصرى والعربى ، أي مجموعة الخصائص التي ينسبها يوسف ادريس في بعض اعماله لهذا

الانسان فى مقابل مجموعة الخصائص والسمات التى ينسبهـا للآخـر (الشعوب الأخرى) موضوع متكرر فى رواياته ، ولم يكن يوسف أدريس هنا ينسب الى صورة الذات كل السمات الايجابيـة أو كل السـمات السلبية ، كذلك كان الأمر فى حالة « صورة الآخر » ، ليست ايجابية تماما ولا سلبية تماما ، عموماً فنحن نحدد انفسنا فى هـذه الدراسـة بالكتابة عن ثلاثة اعمال روائية فقط ليوسف أدريس رأينا انهـا تمثل فعلا الى حد كبير بؤرات أو محاور أساسية يمكن أن ننطلق منهـا ونحن نحاول معرفة مجموعة المكونات الفرعية المكونة للاطار الكبير الذى يشتمل على تصور يوسف أدريس لصورة الذات (العربية) وصـورة الآخـر (الغربية) هذه الأعمال هى على التوالى : السيدة فيينا عام ١٩٦٢ (٣) ورجال ثيران عام ١٩٦٤ (٤) ونيويورك ٨٠ عام ١٩٨٠ (٥) .

هذه الدراسة تمثل محـاولة من كاتبها لفهم بعض خصـائص الشخصية العربية المعاصرة كمـا انعكست فى بعض ابداع كاتب كبير مثل يوسف أدريس (٦) .

صـورة الذات :

العمل الذى نستطيع الحديث عنه هنا باعتبـاره يمثل هذه الحالة أكثر من غيره هو الرواية القصـيرة « السيدة فيينـا » التى نشرها يوسف أدريس أولا ضمن كتابه « العسكرى الأسود » ، ثم نشرها بعد ذلك مع رواية « نيويورك ٨٠ » معطيا لها اسما اضافيـا جديدا مع الاحتفاظ بالاسم القديم وهو فيينا ٦٠ » ربما ليقابل بين حـالة شخصياته وطبيعة تفكيرها فى الستينات وحالتها ـ وربما حالتـه هو وطبيعة تفكيره ـ فى الثمانينات ، وهذا العمل يبرز فيه أكثر من غيره ذلك التضاد أو المقابلة الحادة بين صورة الذات وصورة الآخر ، ففيه تحدث دائما تلك المقارنات بين المجتمع الشرقى والمجتمع الغربى ، بين أطفال الشرق (العربى طبعا) وأطفال الغرب ، نساء الشرق ونساء الغرب ، ورجال الشرق ورجـال الغرب ، بين قيم وعادات وتقاليد وانجازات تتفاوت وفقا لتفاوت اتجاه السهم شرقا أو غربا • فى هذه الرواية نجد أن مصطفى أو « درش » ـ الشخصية المحورية يقوم بالكثير من الحيل من أجـل أن يوفدون زملائه « فى تلك المهمة الرسمية الخاصة بالتبـادل التجارى مع هولنـدا وتم له الانتصار « وهو كما يصفه المؤلف » لم يأت الى امستردام أو لأوربا لمهمة رسمية ولا حتى للتفريج أو الفسحة ، ولكنه جاء بهدف واحد فقط ،

للنساء ، رغبته الدفينة كانت أن يجـرب تلك المرأة الأوربيـة ذات الشخصية • المرآة هي المفتاح الذى يفتح به يوسف ادريس كثيرا من سر الرجل ويفضحه وهى المرآة التى تنعكس على صفحتها تلك المقـارنات الكثيرة التى يعقدها بين صورة الذات وصورة الآخر ، وهى الموضوع الذى اعتمد عليه كثيرا في نقده للمجتمعات الشرقية أو الغربية ، وهى الموضوع الذى تظهر شخصياته الفنية وفى حالات عديدة كما لو كانت تقف أمامه متحيرة ذاهلة ، تحبه كثيراً وتكرهه كثيراً ، وفقا للموقع والموضع والزمان، على انه يحسن علينا الآن أن نبدأ فى الحديث المفصل شيئاً ما عن صورة الذات وصورة الآخر كما عرضها يوسف ادريس فى « السيدة فيينا » هذا مع وعينا بأنه فى حالات كثيرة كانت الصورتان تأتيان معا فى حالة اختلاط خاصـة ناجمة عن المقارنات الكثيرة التى يعقدها الكاتب بين الصورتين •

صورة الذات : سطح وأعماق

صورة الذات كمـا يطرحها الكاتب فى هذا العمـل ليست صورة واحدة ، فهناك الصورة العامة الاجمالية الخاصة بالشعب المصرى ككل ، ثم هناك الصورة النوعية الخاصـة المتعلقة بالطبقة البرجوازية الجديدة التى ظهرت بعد الثورة وتمثلت فى مجموعة الموظفين الذين استفادوا من الامكانيات التى أتاحتها الثورة لهم من خـلال فرص التعليم والترقى لكنهم قاموا بتغليب مصالحهم ونوازعهم الخاصـة على المصالح والنوازع العامة وان ظلت هناك بداخلهم أو بخارجهـم بعض العـلامات الدالة على عرفانهم بالجميل للثورة والوطن ، ولكن ليس بالصورة الواجبة ، عموماً فاننا سنبدأ بالحديث عن هذه الصورة النوعية الخاصة ، لأنها ـ نتيجة لانتشارها وسيطرتها وتأثيرها ـ توشك أن تكون عامة ، كما أن تأثيرها ظل يتزايد بعد أن كتب يوسف ادريس هذه الرواية كما لو كان يحذر من مثل هذا النمط من الشخصيات ، أو كما كان يحـاول أن يوقظ فى هذه الشخصيات الجانب الايجابى فيها ، وهو موجـود دون شك ، رغم محاولاتها الدائمة لاخفائه والهروب منه ، ان سـيادة هذا النـوع من الشخصيات وتأثيره المتزايد على حاضر الوطن ومستقبله فى خمسينـات وستينات وسبعينات وثمانينات هذا القرن تجعله يتحول من شـخصية نوعية خاصة الى شخصية كلية عامة ، أى الى خط ، وان كانت هذه الكلية بالطبع لا تنفى وجود تلك الشخصية الكلية الأخرى العامة التى تحولت الى شخصية نوعية نتيجة لنـدرة وجودها أو نتيجة لمتغيرات اقتصـادية وسياسية واجتماعية كثيرة حدثت ومنعتها من التعبير الكامل عن نفسها ومن النمو والتحقق بالشكل الواجب والمطلوب نقصد : شخصية المثقف

العضوى ـ اذا استخدمنا مصطلحات جرامشى ـ ان الشخصية السائدة فى هذا العمل، والتى تفرض نفسها عليه هى شخصية مصطفى أو «درش» التى نستطيع من خلال وصف الكاتب له أن نحدد الملامح الخاصة للشخصية الجديدة ـ لكنها غير الحقيقية ـ التى انتشرت فى المجتمع المصرى بعد الثورة والتى يحذر الكاتب منها ، ولا يدينها كلية ولا يفصلها أيضا عن جذورها التاريخية ، ولا عن المتغيرات السياسية والاجتماعية المصاحبة لها ، هذه صورة خاصة للذات تظهر على سطح المجتمع ومن ثم يمكننا ان نسميها « صورة السطح » اما الصورة الأخرى التى لا تظهر بل تكمن هناك فى قاع المدينة وقاع المدينة وقاع الريف ، تعمل وتكدح وتناضل وتسعى لتحقيق الأهداف ، فهى ما يمكن أن نسميها « صورة العمق » والشىء الذى قد يدعو للدهشة هو ما يمكننا ملاحظته من أن « صورة السطح » غالبا ما تظهر خارجة من أعماق « صورة العمق » ثم بعد ذلك تستقل عنها وتعارضها .

اولا ـ صورة السطح :

مصطفى او « درش » كما يسميه الكاتب هو الممثل الحقيقى لصورة السطح فى هذا العمل الابداعى وهو كما يصفه يوسف ادريس ((**جاد وقور يحدثك بصوت الواثق من نفسه ويستعمل دائما كلمة « يا حبيبى)) . حتى اذا حادث الغرباء ، وهو مصرى ، حرك ، لا يترك فرصة للقفش والتنكيت الا وانتهزها ـ كلمة والثانية وينظر اليك بعينين عسليتين وبزاوية خاصة ويقول لك : ما تبقاش كرديا امال . وكاى مصرى طبعا اذا غضب يقول لك : ودينى احط صوابعى فى عينيك ، ويزعل وينفعل ولكن اقل كلمة ترضيه . وموته وموت من يحاول استكراده او الضحك عليه ، وفرق كبير بينه فى العمل وبينه فى حياته الخاصة ، فسمعته فى المصلحة حريص عليها كل الحرص ومعاملته للناس بالأصول ، وتلك الأصول لا تمنعه طبعا من زجر مرؤسيه احيانا وازجاء الملق للرؤساء**)) فى هذا المقطع يصور الكاتب ببراعة كبيرة ورهافة حس وقدرة على الملاحظة والالتقاء ، الكثير من الخصائص السائدة فى الشخصية المصرية الحالية من وجهة نظره ، هذه الخصائص التى نستطيع أن نجملها كما يمثلها « درش » فى هذا المقطع وفى مقاطع كثيرة من هذا العمل فيما يلى :

١ ـ روح الفكاهة والدعابة والمرح السريع ، والسخرية المريرة من الذات والواقع والحياة .

٢ ـ القابلية للتغير الوجداني السريع : من الغضب إلى الرضا ، أو من الرضا الى الغضب ، أو من الثورة الى السكون ، أو من السكون الى الثورة ، وهذه الناحية التي قد تبدو للوهلة الأولى صفة حسنة تحمل فى طياتها نقيضها السيء أيضا لأنها قد تمنع المرء كثيرا من تحقيق أهدافه اذا كان يمكن تحويله بهذه السرعة من حالة إلى حالة من خلال تغيير مثير الحالة الأولى ، مثلا يمكن احداث التغير من الغضب أو الثورة الى الرضا والسكون بازالة مسببات الغضب والثورة ، وادريس كما لو كان هنا يحذر في هذه الحالة من تغليب الانفعال على العقل وتغليب الأهداف قصيرة المدى على الأهداف بعيدة المدى ٠

٣ ـ العلاقة المزدوجة بالسلطة فهو يميل للسيطرة على مرؤسيه الأصغر منه ، ولكنه فى نفس الوقت يميل للخضوع لرؤسائه ، وهذا التضاد والتناقض غير المثير للتساؤل فى نفسه يجعله يبدو فى كثير من الأحيان صورة مشروخة منقسمة منشطرة تفعل الشيء ونقيضه لأنها لم تصل بعد الى فهم جوهر الأشياء ، والى الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه الديمقراطية فى السلوك الانسانى والشخصية الانسانية والمجتمع الانسانى ٠

٤ ـ هذه الشخصية تتضمن أيضا الكثير من عوامل ودوافع الرغبة فى التواصل مع الآخرين والرغبة فى الحديث معهم ومعرفة أفكارهم وأخبارهم ، لكنها خلال ذلك تفكر أيضا كيف يمكنها أن تستفيد من مثل هذه العلاقات ٠

٥ ـ التظاهر بغير ما يوجد فى الباطن ، ومحاولة الهروب من أشياء توجد في هذا الباطن وتمتد الى عمق خبرة الأسلاف ، أو تمتد من خارج الوطن الى داخله ، ومن خارج الأنا الى الواقع المجتمع الخارجى ، الذى هو ليس « أنا آخر » بل « نحن الجماعية » فمصطفى عندما يتذكر مصر فى لحظة ما خلال احدى أمسياته فى أحد ميادين فيينا يشعر بالخجل الشديد لأنه لا يفعل شيئا لبلده التى سافر مستغلا امكانياتها سوى أن يبحث عن امرأة ، وهو يحاول أن يجد تبريراً لمسلكه ، هذا الخاص بالحث الدائم عن النساء فى أوربا من خلال تذكره لتصورات أصدقائه من المصريين عن أوربا فقد قالوا له قبل سفره أنه « يكفى أن تمشى فى الشارع بلونك الأسمر وشعرك الأكرت حتى تجد النساء يتساقطن تحت أقدامك ، بل يكفى أن تقول لأي واحدة أنك مصرى حتى ينتهى كل شيء ٠ وها هو ذا قد قالها الى الآن ألف مرة ولم يبدأ أي شيء » ٠

ان احساسه بمصريته هناك واعلانه عن هذه « المصرية » وشعوره بهذا الانتماء لا يتم استخدامه الا من أجل هذه المصلحة الخاصة ، ان العام هنا يستخدم من أجل الخاص وبناء على تصورات سطحية وخاطئة عن الذات وعن الآخر ٠

٦ ــ التعامل مع الأشياء بالمنطق السريع اللحظى العــابر المؤقت الأناني ، فهو عندما رأى فتاة فى أحد ميادين فيينا ذات أمسية أراد أن يأخذها معه وحينما أخبرته بأنها تنتظر صديقها قال لها « **هيا بنا يا شيخة** ودعينا من صديقك هذا » وقال لها أيضا « أنا حاضر وصديقك غائب ٠ دعينا من الغائب واكتفى بالحاضر » وبالطبع رفضت الفتــاة أن تصحبه لأنه كان يتعامل مع مفاهيم الغياب والحضور بطريقة اطلاقية ، فالغائب فى نظره غائب تماما ، والحاضر حاضر تماما ، وهو لم يستطيع أن يدرك أن الغياب حالة من حالات الحضور ، وأن الحضور حالة أو تمهيد لحالة من حالات الغياب ، وأن المسائل لا تؤخذ بمثــل هذه النظــرة الضيقة السريعة الذاتية ٠

٧ ــ الشعور بالانبهار امام السلوك الغربى والرغبة أحيانــاً فى التوحد معه ، فالجنود الأمريكان استطاعوا فى لحظــات أن يصاحبوا الفتيات الصغيرات فى أحد ميادين فيينا بينما هو أمضى عدة أيام بلياليها يحاول أن يفعل ذلك ، وشعوره بهذه الحيرة وهذا العجز جعله يقول لنفسه **« لا بد أن هؤلاء الخواجات يتفاهمون مع بعضهم البعض بطرق لا نعرفها نحن الشرقيين »** ٠

كان مصطفى خلال ذلك يحاول أن يقنع نفســه أنه فى قلب أوربا وأنه يخوض التجــربة « وأن هذا يحــدث له حقيقة » وكان يشعر فى أعماقه بالنقمة على أسر الفتيات النمساويات لأنها تترك بناتها هكذا نهبا للأمريكان ــ فى رأيه ــ فى حين أنه كان فى أعماقه يتمنى أن يتوحـــد بهؤلاء الأمريكان ويصبح واحدا منهم ، وفى هذه المسألة بالتحديد ، وحينما تزايد شعوره بالاحباط والعجز عن التوحـــد شــعر بالسجن والوحدة والغربة الشديدة وتثاقلت مشاعره وأفكاره وثقلت عليه فلجأ الى أحــد البارات محاولا التغلب على مخاوفه وهمومه ٠

٨ ــ فقدان ذلك الثبات الانفعالى المدعى أو المتظاهر به ، أى سقوط واجهة الجدية والرزانة وممارسة بعض مظــاهر الطفوليـــة والاندفاع السيكوباتى فى السلوك حين لا تتحقق الأهداف ، فهو حين شعر عجزه الشديد وفشله فى التقاط أية امرأة حتى تلك اللحظـــة قال لنفســـه

« رايه يعنى ، البلد اللى ما حد يعرفك فيها ، اعمل اللى تعمله فيها . . وهكذا بدأ يلقى بتحيات المساء ذات اليمين وذات اليسار بصوت مرتفع ضاحك غير مبال أن يرد عليه احد واذا توجه بتحية الى امرأة واشاحت بوجهها فى استنكار وتقزز اخرج لها لسانها وكاد يقول : يعلن ابوكم : يعنى ما ينفعشى الا الأمريكان » .

٩ — السلوك الاستهلاكي : فقد كان « درش » فى اللحظات التى لا يطارد فيها امرأة تنتابه رغبة ملحة فى التفرج على واجهات ومتارين « المحال التجارية فى الشوارع » فرغبته فى التفرج على محتويات الفتارين ومقارنة الأسعار الموضوعة على المعروضات بأسعار القاهرة وانتقاء احسن الأنواع وأرخصها « كانت رغبة ملحة لايكاد يستطيع مقاومتها ، ومع هذا فله يومان وهو يقاومها بعنف ، لشىء من اثنين ، اما ان يتفرغ لها أو أن يتفرغ للمهمة التى أوفد نفسه الى أوربا من أجلها » .

١٠ — الميل الى الكذب والمبالغة والتفاخر حتى يكسب لنفسه موضعا أكبر من حجمه الحقيقى فى أعين الغرباء ، فمثلا حين بدأ يتعرف على امرأة فى فيينا سألها عن فندق كبير ليوهمها أنه يقيم فيه ، فى حين أنه كان يقيم فى فندق آخر أقل درجة كما ، أنه كان وهو يحادثها يتظاهر بالفهم ، ويهز رأسه ويندهش فى حين أنه لم يكن يفهم الكثير مما تقوله ، وخلال علاقته السريعة بها ظهرت لديه العديد من الخصائص الخاصة المميزة لهذا النمط من الشخصيات مثل سرعة التعرف على الآخرين وسرعة رفع الكلفة بينه وبينهم ، مستغلا التظاهر بالسذاجة أحيانا والسخرية والنكتة أحياناً أخرى ، والاندهاش الحقيقى أو المصطنع احياناً ثالثة ، ثم التظاهر بالفهم والمعرفة ببواطن الأمور أحيانا رابعة ، وكل هذه على أية حال عمليات تظاهر وليست سلوكيات حقيقية أو طبيعية .

١١ — التعامل مع الآخرين باعتبارهم أشياء والتعامل مع الواقع من منظور التمركز حول الذات Egocentrism : هذا المفهوم الذى استخدمه عالم النفس السويسرى الشهير جان بياجيه كى يشير به الى نزعة الطفل لاستخدام اللغة استخداماً ذاتياً دون أن يضع فى اعتباره خصائص ومتطلبات المستمع ، وأيضا كى يعبر به عن عدم دراية الطفل بفكرة « وجهة النظر » وبالتالى جهله بأن وجهة نظره لشىء ما أو موضوع قد تختلف عن وجهة نظر أو رأى أو منظور الآخرين (٧) هذه الفكرة يمكن من خلالها تفسير أو وصف الكثير من مظاهر السلوك الشائعة فى المجتمع المصرى المعاصر فيما يتعلق بتعامل الناس مع بعضهم البعض فى كثير من مجالات الحياة الثقافية والسياسية والتعليمية والتربوية ، وقد

ظهــرت هذه النزعة لدى « درش » في كثير من مواقف هذه الرواية ، فهو كما عبر عنه يوسف ادريس ((**لا يؤمن بأى قانون يحكم هذا العالم الا قانــون ما يريده ، ما يريده هــو الحــلال وهو الصواب ، اما ان يكون ما يريده هذا بعيد المنال ، او يمت الى غيره ، او الى اى شيء من هذا القبيل فتلك أمور لا تهم درش فى قليل او كثير**)) .

هذه هي على الأقل معظم الخصائص المميزة لصورة السطح الخاصة بالشخصية المصرية المعاصرة كما عرضها لنا يوسف ادريس من خلال هذه الشخصية التى التقط الكاتب خصائصها بحساسية فائقة ، اننا نستطيع أن نلخص خصائص صورة السطح فيما يلى « انها شخصية تتظــاهر بالود ويمكن أن تكون ودودة فعلا ، تكثر من المرح والسخرية ، حساسة للمفارقة وتضحك على تناقضاتها وتناقضات واقعها ، سريعة التغير وجدانياً من الانفعال الى نقيضه ، علاقتها بمفهوم السلطة غير مجلولة ، بل تتضمن تناقض السيطرة والخضوع ، ترغب فى التواصل مع الآخر لكن هذا قد يكون مدفوعاً بواسطة البحث عن المصــالح الخاصــة ، تتظاهــر بغير ما تبطن وتحاول الهروب من اشياء فى باطنها تعتقد بحقيقتها ، لكنها تظن انها تتعارض مع مسلكها وأهدافهـــا ، تتعامل مع الأمور بالمنطق اللحظى السريع العابر المؤقت الأنانى الاستهلاكى ، منبهرة بالغــرب وترغب فى التوحد معه ولكن ذلك يكون فيما يتعلق بقشور الحضـــارة الغربية ، وليس بجوهرها أو بجوانبها المضيئة ، امكانية فقدان الثبات الانفعالى الظاهرى عند حدوث الفشل ، أو ادراك صعوبة تحقيق الأهداف وهنا قد تلجــأ الشخصية لبعض مظاهر الســلوك الطفلى أو الاندفاع السيكوباتى أو تزايد التمركز حول الذات ، اضافة الى تغليب المصالح الخاصة على المصالح أو السمعة العامة ، هذه هى خصائص صـــورة السطح كما استطعنا أن نرصدها ، فما هى خصائص صورة العمق .

ثانيا ـ صورة العمق :

أن صورة السطح كما أوضحنا سالفا تشتق أصولها وجذورها من صورة العمق وغالبا ما تكون صراعات وتناقضات واحباطات صورة السطح نابعة ، من ناحية ، من رغبتها فى معارضة صـــورة العمق أو اقتــلاع جذورها منها ، ومن ناحية أخرى من ادراكها العميق بصعوبة اقتــلاع هذه الجذور ، بل وبحضور صورة العمق أحيانا داخل صـــورة السطح بشكل كثيف ، وتغلبها عليها فى أحيان كثيرة ، أن صورة العمق هنا فى هذا العمل الابداعى يمكننا ان نشتقها من خلال صورة السطح فى لحظات صفائها وصدقها ، ان « درش » على وعى أيضا بالخصائص الايجابيـــة

الضاربة بجذورها فى أعماق الشخصية المصرية ، ولكنه يدرك أيضا أن هذه الجذور أحيانا ما تعانى الأهوال حتى تخرج الى السطح ، فاذا خرجت الى السطح ، تحولت مة جذور قوية الى أشجار وأوراق ضعيفة هشة ، بفعل عوامل اقتصادية والاجتماعية وسياسية كثيرا تساءل هو نفســـه كثيرا عنها ولم يحاول تفسيرها ، ان أهم خصائص هذه الجذور ما يلى :

١ ـ **الوعي بالاصرار الكامن فى أعماق هذا الشعب** . لكنه الوعى فى نفس الوقت أيضا بأن هذا الاصرار الذى تتحرك من خلاله الجذور تقوم بافساده الأغصان والأوراق « **كان يتهم نفســـه بالجنون لأن شيئاً ما فى نفسه كان يهيب به انه لا بد ظافر بتلك المراة او غيرها هذه الليلة .. امنية مستحيلة التحقيق ولكنه مصر عليها وكانها وشيكة الوقوع . نفس الأصرار الذى دفعه للمجيء الي أوربا وهو متاكد بسبب ما ـ ان ما يريده سيحدث ، اصرارنا نحن المصريين العنيد الغريب ، اصرار الأب الجائع الذى لا يكاد يجد اللقمة علي ان يجعل من ابنه الطفــل ، الذى يلعب الذباب الإستفماية حول عينيه ، مهندساً أو طبيباً ، اصرار الفلاح الذى يريد سقى مساحة شاسعة من الأرض بشادوف يحمل فى كل دفعة حفنة ماء . والغريب أنه اصرار لا يخيب . فالأب فعلا يظل يعاند حظه وحاجته وطبقته حتي يجعل ابنه مهندسا أو طبيبا ، والفلاح يظل ينحنى ويعتدل الف مرة ، مليون مرة ، عدداً لا حصر له من المرات حتى ينجح فى رى الأرض** » .

خلال ذلك يكتشف « درش » عن خاصية مصرية تتعلق بالجذور ، بصورة العمق ، لكنها مفتقدة عن مستوى الأغصـــان والأوراق والثمار ، عند مستوى صورة السطح ، وخلال ذلك يكشف « درش » أيضــــا عن خاصية مصرية مميزة أخرى لكنها أيضا مثل خاصية الاصرار تفقد ذاتهـــا خــــلال الطريق .

٢ـ ان هناك دافعية غلابة للمعرفة والابستطلاع والاكتشاف لدي الانسان المصري : وهي دافعية تجعله يتحـــرك من مكان الي مكان ، ومن شخص الي شخص ، بهدف المعرفة لكن موضوعات المعرفة غالبا ما تتعلق بالسطح لا بالعمق ، وتكون الأهداف المطروحة ليست هي أهداف المعرفة الحقيقية ، المعرفة الحقيقية غالبـــا ما تكون عامة وللمصلحة العـــامة ، أما أهداف المعرفة هنا فهي اهداف خاصة ، سريعة وعابرة كما قلنا ، انه يتحرك في شوارع فيينا ، ينظر الي كل تفاصيلها ويستغل كل طاقات الابصار والرؤية والانتباه ولكن ليس بحثا عن المعرفة أو الفائدة العامة ، ولكن طلباً للنساء ولأسعار ما تعرضـــه الحال التجارية « ويصر درش ،

مخطوفة كله وموجه الى رواد الشارع القليلين يكاد يرى بأربع عيون ، عين على الرصيف الذى يمشى عليه وعين على الرصيف المقابل ، وعين على الشارع الممتد امامه تستكشف ، وعين على الشارع الممتد خلفه تفتش لعل شيئا قد مر غير ملحوظ من عيونه الثلاث الأخرى » . هذا الاستطلاع المكثف والانتباه المركز والاهتمام الزائد يوجه الى غير أهدافه ، وطرح هذا جانبا لابد وأن يحيلنا الى أهداف أخرى في الحيـاة ، وفي الحضـــارة الغربية لابد أن نسعى اليها نستكشفها وندركها ونعرفهـــا ونتمثلهـا ونستفيد بها ربما يتناسب مع واقعنــا ، وخصـوصيتنا الحضـــارية والانسانية .

٣ ـ خلال علاقة « صورة السطح » بالمرأة الأوربية كانت تظهر لديه بعض الخصائص والأفكار التى تمنى بشكل حقيقى أن توجد فى وطنه عند « صورة العمق » ، كما أنه ظهرت لديه بعض عوامل النقـد للواقع المصرى من خلال ملاحظاته لسلوك المرأة وحالة الأطفال في الداخل (مصر) والخارج (أوربا) . فهو يقول لنفسه حينما يرى ابنة المرأة التى صاحبها **« عجيب أمر هؤلاء الناس ، ابناؤهم دائما اصحاء اقـوياء ملظلظين ، وابناؤنا دائما يعانون المغص والاسهال فى الشرق »** ويتذكـر المرأة فى مصر « متمنيا أن تكون مثل المرأة الغربية فى سلوكها كله مع الرجـــل فيقول لنفسه حين تبادر المرأة فتفعل مثلما فعل وتطلب منـــه ما يطلبه منها **« هذه هى المرأة الحقيقية والا فلا ، النساء فى الشرق حيث لا تستطيع أن تنالهن الا رغما عنهن ، حتى لو كن يذبن فيك غراما لا يرضيهن الا أن يوهبن عنوة ، ولكن المرأة هنا يا سلام تقبل المرأة فتقبلك ، تحضنهـــا فتحضنك تأخذها فتأخذك . هذا هو الشغل المضبوط هذه هى المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة »** .

عموما فان صورة العمق تبدو مختفية ولا تظهر الا على استـــحياء فى هذا العمل ، وتجلياتها تبدو بمثابة الأمنيـــات القارة فى الطبقـات العميقة من صورة السطح ، أنه يغلى من قيمة الاصرار ، ومن أهمية حب الاستطلاع والاستكشاف ، ويقارن بين صـــور أطفـال الشرق وأطفال الغرب ، وبين صورة المرأة فى الشرق وصورتها فى الغرب ، ويطرح خلال ذلك تصورات المرأة الغربية أيضا عن الشرق باعتباره « الأمير الغامض الساحر الخيالى الملىء بالأسرار » لكنه خلال طرح لصورة الشرق عن الغرب التى هى غالبا « صورة سطح » أو صورة الغرب عن الشرق التى هى أيضا « صورة سطحية » ، كان يوسف ادريس وبحساســـية شديدة يلتقط الكثير من خصائص الشخصية المصرية فى تعاملهـــا مع الغرب ، وفى تعاملها مع ذاتها ، وأثناء ذلك كانت صورة الذات تنشطر الى قسمين :

صورة سطح وصورة عمق ، وكانت « صورة السطح » هي التي تتغلب وتسود وتهيمن على العمل ، بينما كانت « صور العمق » ، لاتظهر إلا كتيار تحتي خفي مستتر مكبوت يسعى أبداً للتحقق ، ويبدو وابنه جيلان مسئولا عن ذلك الفشل الجنسي الطويل الذي عاناه « درش » مع السيدة « فيينا » . هذا الفشل الذى قد يفهم رمزياً باعتباره عجزا عن التواصل مع تلك الحضارة ، وعدم رغبة فى التوحد معهـا ، لكن « درش » ينجح بعد ذلك فى علاقته مع هذه المرأة الغربية مستعينا بتصورات وخيـالات خاصة بصورة زوجته المصرية ، وهو نفس ما تفعله المرأة الأوربية معه ، وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا أنه لايمانع فى التعامل مع الحضارة الغربية ، ولكن مع ضرورة أن يتم ذلك بشروطنا الخاصة ، ومن خلال خصائص سطح ، وذلك حتى لا نفقد خصوصيتنا وهويتنا . فكلما لزداد ابتعادنا عن العمق ، وازداد طفونا فوق السطح ، ازدادت امكانيات أن تتلاعب بنا أمواج غريبة كثيرة تأتى الى بحورنا ، أو نذهب الى محيطاتها ، تأتى الينا وعيونها مصوبة الى أعماقنا ونذهب اليها وعيوننا مصوبة إلى سطوحها ، وثمة أمنية جائمة فى باطن هذا ورغبة غلابة يشي بها العمل ، بأن يحدث مركب ابداعى جديد بين صورة العمق وصورة السطح .

صـــورة الآخـــر :

صورة الآخر تتمثل بشكل خاص فى عملين آخرين ليوسف ادريس هى « رجال وثيران » عام ١٩٦٤ ثم « نيويورك ٨٠ » عام ١٩٨٠ وهنـــا يمكن أن نميز بين صورتين للآخر :

١ ــ **صورة التوحد** : وهنا يبدو « الآخر » بطلا جديرا بالتوحد والاقتداء ، حالة قريبة ومطلوبة وجديرة بالاعجاب ، ويسعى اليها أملا فى نقد أوضاع قائمة ونقضها ثم تغييرها بأوضاع أفضـــل وأكثر انسانية ويتمثل ذلك فى رواية « رجال وثيران » .

٢ ــ **صورة الانفعال والرفض** : وهنـا يتم النظر الى الآخر الغربى باعتباره صورة مناقضة للذات ، صورة كريهة يجب الهرب منها وتجنب شرورها والبعد عن خصائصها ، ويتمثل ذلك فى رواية « نيويورك ٨٠ » .

أولا : صورة التوحد :

فى « رجال وثيران » التى هى أقرب الى الرواية التسجيلية يحاول الكاتب أن يطرح لنا تصورا لمحاولته الخاصة لرؤية أنفســنا فى مصر والوطن العربى عن طريق مباشر ــ فى ظاهره ــ لكنه ــ فى حقيقته ــ شديد الصدق والوضوح والعمق . وأن تم ذلك من خلال أن يبدو لبديد

الحماس لأسبانيا والأسبان وما يفعله الأسبان بشكل خاص والأوربيون بشكل عام . وأسبانيا هنا بحيويتها وتدفقها وحبهـــا الفائق العفوى الغجرى التلقائى للفن والحياة ، تبدو صورة ممثلة تماما لأوربا من ناحية وغير ممثلة تماما للعرب ، أو ممثلة للصورة المناقضـــة لصورتهم كمـا يتصورها الكاتب فى هذا العمل من ناحية أخرى . ان صور أســـبانيا والأسبان كما يعبر عنها الكاتب فى بداية هذا العمل هى صـــورة ((ارق واغنى واغلب واشجع واكرم واجن شعب من شعوب العالم . وكاننا نحن العرب كنا هم . أو كانهم كانونا . ذلك الشعب بلغته ، باغانيـــه ، برقصة ، بفقرة ، بصبره بجماله ، بحنينه الى الماضى المجيد ، بالحنين الاكثر الى مستقبل ، هذا الشعب بكل صوره وانفعالاته المتغيرة دائمـــة التغير ، تلون اشكال الصراع وتزكيه)) .

ان الرغبة فى التوحد هنا تنقسم الى رغبتين : رغبة فى التوحد مع الماضى ، أو رغبة فى التوحد مع الغرب . ان صورة الذات هنا تطمح الى ان تكون صورة الآخر (الماضى) أو صورة الآخر (الغرب / الآن) وصولا وأملا فى الوصول الى صورة ذات أخـــرى تجمع ما بين الماضى والحاضر وتتطلع الى المستقبل وتقع فى القلب منه ، أن أشد ما لفت نظر الكاتب فى الشعب الأسبانى هو انفعالاته الشديدة المتغيرة بشكل دائم بحيث تساعد على حدوث الصراع وتزكيه ، الانفعالات هنـــا مسايرة للحياة ومتأثرة بها ومؤثرة فيها وليست خاضعة للظروف الخارجيـــة خضـــوع الاستجابة للمنبه ، كما كان الأمر فى حالة « درش » الذي كان سريع التغير من الانفعال الى نقيضه . ولكنه يستمر فى كل حال فترات طويلة . يصف الكاتب الشعب الأســـبانى أيضـــا بانه « الشعب القوى المتفائل الرقيق » ان صورة هذا الشعب تبدو فى هذا العمـــل كمـــا لو كانت مرآة تنعكس فيها صورة معاكســـة لصـــورة الشعب الذى ينتمى اليه الكاتب ، وهى صورة تنعكس من خلال حديثه عن جلوسه السلبى طول الوقت لمشاهدة مصارعة الثيران ، ان « الأنا » هنا تقوم بالمشاهدة السلبية المنفعلة ، تستغل العين والأذن وتخزن فى العقل وتتحرك انفعالاتها لكنها لاتقوم بالفعل المغير للبيئة المحيطة ، أما الفاعل هنا ، فهو الآخر ، ذلك الفعال الايجابى المبادىء المبادر القادر على تحريك الآخرين وعلى استثارة أفكارهم وانفعالاتهم من خلال حركته الخاصة ، ان الآخر « يصارع » بينما نحن « نجلس ونشاهد » ، يتحدث الكاتب عن قرابة كلمـــة « تـــورو » الاسبانية من كلمة « ثور » العربية وعما يقوله الأسبان أنفسهم من أن العرب هم الذين ابتكروا مصارعة الثيران ، وأن الأسبان أخذوها عنهم ، وأن كلمة « أولية » الأسبانية التى تتسم بها تحية الفارس والمصـــارع قريبة من كلمة « الله » العربية حين تستخدم للاستحسان والاعجاب » ،

يتحدث أيضاً عن شعوره بالابوه تجاه مصارع الثيران الشجاع الصغير ، والحديث عن الأبوة والنبوة هنا ربما كانت فيه احالة الى تاريخ العرب المجيد في أسبانيا ، يتحدث الكاتب أيضا عن أشكال الصراع التى الهبت خياله خلال الذكر ، وخلال الأدب ، وخلال قراءاته للتاريخ ، ومشاهدته لأعمال الفنانين من كتاب وشعراء ومخرجين في السينما ، وهو يصف وجه المصارع الذى احبه وشعر بأبوة تجاهه بأنه « يتسم بالصمت والحزن اولشفافية وليس شديد التدين وتشعر تجاهه بأبوة لا يدرى سببها » ويصفه بأنه من تلك الوجوه التى « تحس بها دائماً مشغولة بحدث خارج عنها أو بقضية » ٠

ثم ان وصفه الدقيق التفصيلي الانفعالي المنفعل اللاهب الحماسي لاحداث الصراع ولوقائع الاحتفال تكشف عن انبهاره الشديد بهذا الحادث الاحتفالي الجماعي ، هذا الحدث الجماعي ، اللعب الجماعي ، الصراع الجماعي ، صراع الانسان ضد الطبيعة ، تأكيد الانسان لذاته وسيطرته ولرغبته في تحقيق وجوده من خلال انتصاره على الطبيعة ، ان الخصائص الجديدة بالاعجاب في سلوك الغرب (الأسبانى بوجه خاص) هنا هي : الصراع ـ الجماعية ـ السيطرة على الطبيعة ـ تحقيق الذات ـ الانشغال بقضية ـ الاحتفالية ، وتأكيد الكاتب ، المتكرر، على هذه الجوانب انما يكشف عن رغبته فى استحضارها من « هناك » الى « هنا » أو بالأحرى رغبته فى أن تنتقل ، ويتم تمثلها ، والتوحد معها ، والعمل من خلالها « هنا » بدلا من « هناك » لأنها كانت أصلا هنا ، وليست « هناك » ، هذا اضافة الى أن « هناك » كانت أصلا « هنا » أو بطريقة أدق جزءا أساسيا مكونا لـ « هنا » ٠ لكن حالة التوحد المطروحة هنا تتضمن أيضا الشيء ونقيضه ، فهو يتوحد مع الفائز ، ومع المهزوم ، مع المصارع ومع الثور المصروع ، ان ما كان يحدث هو بمثابة التوحد والتوحد المضاد مع الآخر ، لأنه ليست هناك امكانية مطروحة الآن لتكامل الذات ، المصارع يمثل حالة يريد أن نصل اليها فنتوحد معها ٠ أما الثور المصروع فيمثل حالة وصلنا نحن اليها ، ان الراوى هنا يبدو كما لو كان يرى ذاته فى هذا الثور الذى هو كائن ممتلىء بالطاقة لكنه لايعرف كيفية توجيه هذه الطاقة بطريقة سليمة ، عموما فان التوحد خلال هذا العمل يحدث مع المصارع أكثر من حالته مع الثور ، وخلال ذلك يستفيض الراوى فى وصف اعجابه بسمات الشجاعة ، والاقدام ، والمغامرة ، ورباطة الجأش ، والتحكم فى المشاعر والذكاء ، والرشاقة وسرعة الادراك ، والفطنة وسعة الحيلة ، وغير ذلك من الصفات التى يتسم بها المصارع ، ... خلال ذلك أيضاً يقارن الكاتب بين مجتمعات تلجأ الى المسرح كى تحيل الخيال الى حقيقة يصدقها العقل ، ومجتمعات

تلجأ الى حلبة الصراع « يحاولون أن يحيلوا الحقيقة والواقع الى أعمال خيالية لا يكاد يصدقها العقل » والهدف في الحالتين هو تغيير الحياة الى الأفضل ، وهو يرى أن ذلك يتم في حلبة الصراع بشكل أعظم وأشد مفعولا ، لكنه رغم حماسه الجارف لرياضة مصارعة الثيران ، ولقيم القوة ينتهي الى أن يثور على كل ما يمثله هذا الصراع من وحشية وعنف « بمنطق عالمنا الحاضر » . المسألة كلها سخافة وجنون وقلة عقل ، شيء لايمكن أن يقبله او حتى يحلم بقبوله أى كائن عاقل معاصر أو حتى نصف عاقل » . وهذا العمل « رجال وثيران » موجه في مجموعة ضد العنف والقهر والاحتيال والخداع ، ولكنه وثيقة هامة طرح أيضا من خلالها يوسف ادريس بعض تصوراته وآرائه التي تتصارع وقد تتناقض أحيانا لصورة الذات العربية وصورة الآخر الغربية .

ثانيا : صورة الانفعال والرفض :

وتتمثل هذه الصورة بشكل واضح فى رؤية « نيويورك ٨٠ » وهنا يتمثل رفض يوسف ادريس الشديد للحضارة الغربية وثورته على قيمها كما تتجلى في المكان الذى تبلغ فيه هذه الحضارة قمتها وهو مدينة نيويورك ، ومن خلال علاقة حوار ممتد خلال الرواية بين الراوى الذى هو الكاتب وبين الشخصية المحورية الأخرى في الرواية وهي « باميلاجراهام » الطبيبة النفسية التى تمارس البغاء ، والتى حاول الكاتب من خلال شخصيتها ان يشير الى حضارة تجمع بين قمة العلم وقمة الانحلال . ونيويورك كما راها هي « مدينة تحت مرحلة الأساطير ، ناطحات سحاباتها ترعب ، يسمونها الغابة المتوحشة الحديثة ، والمرعب فيها أن الانسان ضئيل ضئيل ، والأجهزة قوية ومخيفة ، والغنى فاحش ، والفقر ايضاً فاحش ، انت لا يمكن أن ترى هذا العدد من البغايا في أى عاصمة من عواصم العالم » .

أن انسان يوسف ادريس الذى كان يبحث عن المتعة فى « فيينا ٦٠ » بأى ثمن أصبح الآن كائنا أخلاقياً ناقداً للحضارة الغربية ناقماً عليها ، وغير منبهر بها كما كان قبل ذلك « لماذا يسمى كل شيء هنا باسمه تماما وعلى حقيقته ؟ الا يخجلون ؟ .. على اية حال نحن اكثر ادبا » . وهو يوجه كلامه الى البغى التى قابلها ذات أمسية فى أحد الفنادق قائلا « أحتقر تماما نوعك ، ولا أستطيع أن أتصور أن انسانية تبيح جسدها مهما بلغت حاجتها الى النقود » ويقول لها أيضا « أحتقر نوعك الى الحد الذى لايمكن ان يتصوره عقل كعقلك الذى لا ينفعل حتى بالشتائم » وخلال ذلك يعلى الكاتب من القيمة الآدمية للمرأة والانسان ، ويعلن رفضه الشديد للوضع الحيوانى للمرأة سواء فى الشرق أو الغرب ،

وخلال ذلك يعرض الكاتب ـ في شبه استبطان داخلي لسيرته الذاتية ـ حياته وكيفية تطورها ، امكانيات النمو والتطور والارتقاء ، وتحقيق الذات المطروحة أمام الانبهار العربي وعوامل احباطها ، ومنعها من التحقق «علمه المجتمع الأوربي الأمريكي الغربي ، بل ربما كافة المجتمعات ، انك اذا لم تهاجم هوجمت ، واذا ملكت فصاحة وحدة الهجوم كسبت القضية ، وأدبنا الزائد ومعاملتنا الدمثة اكتسبناها من كثرة ما تحدثنا بصوت خافت جداً ، لا نسمعه حتى لا يسمعه طغاتنا » .

ان الرواية تكاد تدور كلها على محور واحد هو رغبة هذه المرأة في استدراج الكاتب اليها ، ثم رفضه المستميت لها وخلال رفضه لها يعلن رؤيته وتصوراته وأفكاره حول الحضارة الغربية عامة والأمريكية خاصة ، وهو يبدو هنا شديد الرفض والكراهية لهذه الحضارة « انتهت عندكم القيمة تماما في نيويورك حتى لم يبق الا الدولار قيمة والمتعة والأنانية الذاتية هي الهدف « والأخلاق في رأيه هي » « منتهى التحضر » و » قمة الأخلاق ، قمة التحضر ، هي الصدق مع النفس « ويرفض الكاتب أيضاً ، اضافة الى ما سبق ، كل ما يدفع الى عمليات الاغتراب والتشيؤ وفقدان الانسان لعواطفه وانفعالاته وامكانيات التحكم في قدراته الانسانية الخاصة بشكل يتسم بالحرية « نحن أمام الانسان الذي حوله عالمكم الذي يسمونه للكسف الأول ، الى بضاعة الى ترس ، الى سلعة ، الى جزء من آلة انتاج واستهلاك كبرى اسمها المجتمع . وما دامت كل الأعمال تتشابه في رفض الانسان اصلا لها ، فيصبح الانتقال من عمل الى عمل مسالة لا تزعج احداً » .

ان النقد الذاتي للمجتمع المصري والعربي قد قلت حدته في هذه الرواية ، بينما زادت هذه النظرة النقدية للمجتمع الغربي وربما كان السبب في ذلك هو الكاتب يضع هنا ذاته الفردية الشائخة ـ وليس الذات الأخرى ـ أمام انحلال الذات الغربية وربما كانت هذه النظرة المتغيرة راجعة أيضا الى ثيرات متراكمة لهزيمة ١٩٦٧ وما أحدثتها من تغيرات في نظرتنا لأنفسنا ، وفي نظرتنا للآخر الفردي أيضاً .

خاتمـــة :

ان الجنس كان هو المدخل الذي لجأ اليه يوسف ادريس كثيراً لفهم صورة الآخر (أوربا وامريكا) في « السيدة فيينا » و « نيويورك ٨٠ » ، كما انه كان المدخل لفهم الكثير من عناصر صورة الذات في عديد من أعماله الأخرى ، اضافة الى هذين العملين ، وقد كان يوسف ادريس خلال تفحصه واستكشافه للمجتمع الغربي يقوم بانتقاد مجتمعنا العربي

المعاصر ، كاشفا عن الجوانب الايجابية والجوانب السلبية فيه ، وفي حين كان الغرب يتم تمثيله من خـــلال صـــورة المرأة الفاتنة الجميلة (السيدة فيينا) ، أو صورة القوة والصراع (رجال وثيران) ، اضافة الى صور الذكاء والمغامرة ، والفطنـــة ، وســـعة الحيلة ، وسرعة الادراك ، وما شابه ذلك ، وذلك حين كان سهم الصـــورة يســير أكثر في اتجاه المقاربة والتوحـــد ، بينما تم تمثيل الغرب في صـــورة البيع والشراء وقيم التجارة والاغتراب والتشيؤ ، وتقدير كل شيء وفقا لقيمته المادية ، وليست الانسانية ، وحين كان سهم الصورة يسير في اتجـــاه الرفض والاعتراض الذى يبلغ حـــد الاســـتهجان ، وخـــلال ذلك كله كان يوسف ادريس ، الذى انتقل من الانبهار بالغرب (السيدة فيينا ورجال وثيران) ثم الثورة عليه ورفض قيمه (نيويورك ٨٠) ، يضع دائما نصب عينيه صورة الذات المصرية والعربية التى أحبها حد الهوس ، وعشقها حد الجنون ، وكان دائما ملتصقا بجذوره ملتزماً بشعبه ، ولم يكن نقده الشديد لخصائصها الا رغبة في أن تنفض ركام التخلف عن كاهلها ، وأن تمضي متسلحة بقيمها ومثلهـــا تشـــق طريقهـــا بين الأمم . لم يكـــن يوسف ادريس في كل هذه الأعمال التى عرضـــنا لها أحادى النظرة أو متحمسا شوفينيا لصورة الذات وضد صورة الآخر بل كان دائما ومن خلال ما يشبه الجدل والصراع يطرح القضية ونقيضها ، أملا في الوصول الى مركب النقيضيين الذى يمكن أن يكون اذا تحقق — فربما رائعاً — يجمع ما بين قيم الانسان الأخلاقية ومنجزاته الحضارة .

الهـــوامش

(١) شاكر عبد الحميد . صورة الذات وصورة الآخر فى آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، الروائية ، مجلة الثقافة الجديدة ، العـدد الحـادى عشر ، يوليو ١٩٨٦ ، ص ٨ •

(٢) يوسف ادريس ، السيدة فيينا ، ضمن مجموعة العسكرى الأسود ، القاهرة دار المعرفة ، ١٩٦٢ •

(٣) يوسف ادريس ، رجال وثيران ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ •

(٤) يوسف ادريس ، نيويورك ٨٠ ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ •

(٥) اعترف بالفضل للصديق الشاعر عبد المنعم رمضان الذى أوحى لى بفكرة هذه الدراسة خلال مناقشاتى معه وخاصة ما يتعلق منها بفكرة صورة الآخر ، كما أعترف بالفضل للناقد المعروف الدكتور صبرى حافظ على تشجيعه لى على كتابة هذه الدراسة •

(٦) Piaget, J. & Inhelders, B. The Psychology of The Child, New York : Basic Books, 1969, p. 196.

صورة الذات وصورة الآخر
فى آخر أعمال
يحيى الطاهر عبد الله
الروائية

يقصد بصورة الذات ادراك الشخص لهويته الخاصة المتميزة سلبا أو ايجابا عن غيره من الناس ، وكذلك ما يرتبط بهذه الهوية أو الذاتية من خصائص جسمية ونفسية تشتمل على الذكريات والأفكار والمشاعر التي تتصف بقدر كبير من الثبات والاستمرار عبر مدى متسع من حياة الفرد ، وتنقسم صورة الذات الى صورة واقعية أى ما يرى الشخص نفسه عليه في الواقع فعلا ، ثم الى صورة مثالية وهي ما يطمح الشخص فى أن يكونه ، كما يمكن النظر الى صورة الذات أيضا من خلال منظور داخلى ، أى الطريقة التي نرى بها أنفسنا (فى الداخل) فعلا ، وكذلك من منظور خارجى أى الطريقة التى نعرض بها أنفسنا على الآخرين وفقا للطريقة التي يرانا بها الآخرون والتي نرغب فى ترسيخها فى أذهانهم عنا ، أما الذات الخاصة الداخلية فهي ما نرى أنفسنا عليه فعلا دونما حاجة لارتداء الأقنعة التي تكون أقرب الى عالم الخارج الاجتماعي منها الى عالم الداخل النفسي الشخصى ، هذه مسلمة أولى نبدأ بها الدراسة الحالية، المسلمة الثانية هى أن اسكافى المودة : الشخصية المحورية فى رواية تصاوير من « التراب والماء والشمس » هو شخصية فريدة فى الأدب المصرى المعاصر ، أبدعها يحيى الطاهر عبد الله أولا فى « أنا وهى وزهور العالم » ، ثم بعد ذلك فى التصاوير « هذه الشخصية أقرب ما تكون الى الى نماذج شخصيات الشطار والعيارين الذين يحتالون على الحياة ويستغلون مواهبهم وقدراتهم العقلية واللغوية فى الوصول الى أهدافهم بأقصر الطرق ، انه نموذج مضخم مما يسمى عادة بالفهلوى ، انه فهلوى ولكنه أيضا صاحب فلسفة خاصة ، انه شديد الذكاء والحيوية لكنه يستخدم ذكاءه وحيويته فى الايقاع بالآخرين وفى الحصول على ما يريد دون مجهود كبير ، ان أقرب وصف لهذه الشخصية هو أنها « طاقة مبددة » أو « طاقة منسربة » أو « قوة غير موجهة أو سيئة التوجيه » ، انه ناقم على الواقع خارج عليه لكنه يعيش فى أعماقه وفى الدرك الأسفل من هذا العمق ويفهم كل خباياه وظواهره ، انه فقير وشديد الكرم والنبل فى نفس الوقت ، محتال لكنه ليس بالشرير ، وحتى الشر الظاهرى الذى

يقوم به تقف وراءه دائما دوافع خيرة ، لديه فلسفة خاصة للكون والحياة والواقع ، فلسفة بسيطة دون شك لكنها شديدة التماسك ، شديد السخرية من الكون والواقع والناس ومن نفسه قبل كل شيء ، والسخرية هي احدى الميكانزمات أو الوسائل الدفاعية التي يستعين بها على الحياة ويبكي عليها من أجل اعطاء بعض المعنى لما يكابده ، العالم لديه ثابت رغم ما به من تغيرات هائلة ، ورغم ادراكه لهذا التغير أيضا ، فالتغير الذي يحدث لأبطاله ولا يناله بل يحدث في الخارج ، يرفع الناس ويخفضهم أما هو فيظل كما هو لا يتأثر وان تأثر فمن خلال زيادة سوء الحال وخيبة الآمال ، ليست لديه طموحات كبرى في الواقع الخارجي لكنه في داخله يضج بالطموحات والأحلام والأشواق التي بلا نهاية لكنه حين يستعرض حياته يكتشف عبث الحلم ولا جدوى الطموحات ، عالمه الداخلي شديد الخصوبة وعالمه الخارجي شديد الاجداب ، يبكي ويضحك في نفس الوقت ولديه ذلك الشعور المزدوج بثنائية العالم دون صراع وبثبات هذا العالم رغم تغيره ، نماذج تقابلها كثيرا في الواقع ونقابلها قليلا في الأدب ، ولا أعرف منها في حدود ما قرأت الا اسكافي المودة عند يحيى الطاهر عبد الله وكذلك الشيخ حسني صائد العميان في « مالك الحزين » لابراهيم أصلان بالطبع أنا لا اقصد شخصية المحتال بشكل عام ، فالأدب البوليسي يضج بها ومنها ولكني أعني ذلك الانسان البسيط الذكي الطيب وان تظاهر بالشر أو القسوة الممتلىء بالأحلام والشاعر بالظلم وقلة الحيلة الذي لديه فلسفة للحياة وطريقة معينة شبه متماسكة يفهم بها هذه الحياة ويبرر بها الواقع ، هذا النمط شديد القرب من الشخصية المصرية التي حاول يحيى الطاهر كثيرا أن يقترب منها ويصورها ونجح في ذلك الى حد كبير ، والصفات والخصائص التي سبق لي ذكرها الآن مستخلصه بناء على قراءتي لروايته الأخيرة « تصاوير » ونقوم بتفصيل القراءة فيما يلي ، بالطبع من الصعب فصل عناصر الصورة التي يرى الشخص نفسه عليها وعناصر الصورة التي يرى الشخص العالم والآخرين عليها ولكننا سنحاول فيما يلي تحديد بعض عناصر صورة الذات التي يرى الاسكافي نفسه عليها ثم نتحدث عن رؤيته للعالم والآخرين :

أولا : صورة الذات :

تتكون صورة الذات لدى اسكافي المودة من العناصر أو المكونات الثلاثة التالية على الأقل :

١ ـ الاحتيال ضرورة من ضروريات حياته :

يقول اسكافى المودة معبرا عن وجهة نظره ورؤيته لنفسه داخل منظور حياته الخاصة والعامة « الدنيا بنت الحيلة .. ومثلى ان لم يتحايل على المروق من خرم الأبرة مات ميتة الكلب الجربان » ويقول أيضا « أنا محتال راغب فى العيش » ، ان الاسكافى تتصارعه دوافع الأقدام واحجام ، الاقدام حبا فى الحياة والاحجام خوفا من الفشل وضيق ذات اليد والتصور والحاجة وعدم التمكن من اشباع الاحتياجات ، انه يتحايل من أجل أن يعيش ومن أجل أن يشبع بعض النزوات الصغيرة ، انه يحتال حتى على أقرب الناس اليه ، يحتال على أصدقائه وأهله ونفسه أيضا ان لم يجد أحدا يحتال عليه ، انه يحتال على نفسه خياليا ويقنعها بعالم من الوهم يضخمه ويعيش فيه أحيانا حين لا يجد اشباعا لدوافعه فى الواقع ، انه يمتد بمسار احتياله أيضا الى محاولة حل مشاكل الآخرين وانقاذهم من مصائبهم ، لكن هذا الحل يكون دون شك من خلال توريط بعض الناس فى مصائب لهم أيضا ، انه يحل المشكلة بمشكلة ويخرج من كارثة بكارثة أخرى ، انه يحتال على صديقه رجب الفقير مثله ويستولى على جهاز التسجيل الوحيد الخاص به ليبيعه الى « مخالى » صاحب الخمار كى ينقذ صديقه قاسم من ورطته ، ثم بعد أن أكلوا وشربوا ثلاثتهم (الاسكافى ورجب وقاسم) بثمن الجهاز يحتال الاسكافى على مخالى أيضا لاعادة الجهاز الى رجب ، وحياة الاسكافى تدور كلها فى هذا النسق المغلق ، شعور بالأزمة ثم ورطة ناجمة عن الاحتيال ثم محاولة للخروج من الورطة ثم بعد الخروج من الورطة التى سببها فعل الاحتيال يحدث مرة أخرى شعور بالأزمة ناجم عن الحاجة الى المال الذى لا يتم الحصول عليه الا بالاحتيال ، وقيمة العمل مفقودة ومهدرة ولا تلوح فى أفق الشخصية الا أحيانا كومضات الحلم تضىء سريعا سريعا ، يؤمن الاسكافى بفائدة الكلام أحيانا وبفائدة الفعل أحيانا أخرى ، لكن الفعل فى رأيه ليس هو الفعل الايجابى البناء ، بل الفعل الاحتيالى الماكر المحائل المراوغ ، يقول لنفسه بعد أن فقد صديقه قاسم عينه « ما قيمة اللسان فى يوم بلاء مثل هذا ؟ الاسكافى المودة أيضا بلسان أوقعه فى ضيق ونجاة من مهالك ، الا أن اللسان لا يعرف الا الكلام والكلام لا يفك عقدة ولا يربط عقدة فى حال كحال قاسم ، فى حال كحال قاسم الفعل الواجب .. الفعل فرص .. ولا أحد فى أمان من مكر الدنيا « ومفهوم الفعل كما يتضح بعد ذلك فى الرواية فى رأى الاسكافى هو ضرورة الحصول على المال بطريق الاحتيال من أجل رفع الضيق والحزن عن نفس صاحبه قاسم ، انه يقول لصاحبه « قاسم .. يا صاحبى .. تعال » ويقول لنفسه « سقت نفسك الى مأزق يا ولد ، فأنت مفلس ، لكن لا زين ولا شين ، ما دامت الخمرة سترفع الحزن عن نفس الصاحب ولقاسم بلديات يكسبون ويشربون ، لو كانوا

هناك بالخمارة سينا دون » هات خمرة ريا مخالى لقاسم والإسكافى « وفى هذا نجاتى من كل ضيق » وهذا هو العالم الذى يدور فيه اسكافى المودة ويقبع ويتحرك ، وهذا هو الطريق الذى أثبت فاعليتـه بالنسبة له ، فالفعل يعنى الاحتيال ، والنشاط يعنى المراوغة وهدف الحياة هو معاقرة ثببت الجان وتناول الطعام ورفع الهم والكرب عن كاهل الرفاق والأحباب وقرب نهاية الرواية يقابل الاسكافى شخصية أخرى وجدها أقرب الناس اليه ، انها شخصية فتح الله الذى يتحدث لغة رمزية ملغزة خاصة هى لغة اللصوص مع رجب ويقول للاسكافى حين أساء فهمه فى البداية « الم تفهم قصدى ، أنا ألعب باليـدين وأزوغ بالقدمين ، أنا خطـاف » هذه الشخصية لها أيضا فلسفتها الخاصة للأمور والأشياء ومثلها مثل الاسكافى وتكاد تكون الوجه الآخر الخارجى له ، ففتح الله أكثر انبساطية وانفتاحا على العالم الخارجى من الاسكافى الذى هو أكثر انطوائية وانكبابا على العالم البـاطنى وان تظاهر بالانفتـاح على العـالم والآخرين والاهتمام بمشاكلهم ، ويقسم فتح الله للاسكافى قائلا « فى حياتى الم أسرق من محتـاج » ويحدثه عن الفرق فى التـأثير والتجريم والتحريم بين الخمر والحشيش والبيرة ، ويتحدث حديث العالم ببواطن الأمور عن تأثيرات هذه الأصناف على الادراك البصرى والذاكرة والخيال والوعى والصحة الجسدية ويقول للاسكافى فى لحظة صفاء « بيتى وبيتك ·· أصابـع اليد الواحدة غير متساوية والنـاس مختلفون فى الشـكل والمزاج ·· والخمرة محرمة بأمر الله وكلام النبى ، أما الحشيش فمكروه ، والمشايخ وأهل الطرق يشربونه ·· الحشيش يجعل النور نورين والخوف خوفين ، ومن هنا فالحشاش حريص على الدوام يرى موضع قدمه » ويجيب عليه الاسكافى بشكل يدل على حبه له ورؤيته الخاصة أيضـا « أنت تتـكلم بالحكمة وصداقـة رجل مثلك كنز لا يفنى والنـاس أحرار فيما يحبون ويكرهون والعـدل غائب ان احتاج الانسـان أشـياء موفورة وعجز عن نيلها ·· من سرق وهو محتـاج لا حساب عليـه ، أما السجون فمملوءة بالمظـاليم » هذا الحوار وغيره من الحوارات التى دارت بين الاسـكافى وفتح الله يكشـف عن نمطين خاصـين من شخصيات الشطار والعيارين أو المحتالين والمغامرين أصحاب الفلسفات الخاصة فى الحياة ، الأول (الاسكافى) انطوائى رغم تظاهره بالانبساطية والانفتاح على العـالم ، والثانى (فتح الله) انبساطى ومتجه للخارج ولا يتظاهر بعكس ما يبطن ، الأول والثانى يبذلان نفسيهما من أجل الآخرين ، لكن الأول يتحدث كثيرا عن تضحياته من أجل أصدقائه ونكران وجحود هؤلاء الأصدقاء معـه ، أما الثانى فيبذل ويمنح كل ما معه لأصدقائه ولا يتحدث أبدا عما فعله لهم ومن أجلهم ولا يعير مسالة الجحود والنكران أدنى اهتمام وكأنها بالنسبة له هى طبيعة الحياة وقانونها السائد ، الأول يحتال على أقرب الناس

اليه والثـانى لا يحتال أبدا على أصـدقائه بل يسرق ويخطف من أجلهم ويساعدهم بقدر ما يستطيع ، الأول غـرق في الخمر والثـانى ضاع مع الحشيش والنمط السائد من التفكير لدى كليهما هو نمط دائرى مغلق فحواه أن الظلم قائم والاحتيال واجب ، وأنه لا فكاك من الفقر والظلم فى نظر الاسكافى الا بسلوك الاحتيـال (الذى يقوم صـاحبه باظهار غير ما يبطن) ، وفى نظر الاسكافى الا من خلال المغامرة (التى هى اظهار لما هو فى الباطن بشكل صريح ومباشر وسافر) لكنها المغامرة السلبية أيضا وليست المغامرة الايجابية الفعالة ، انها مغامرة الخطف والسرقة التى هى أيضا احتيال لكنه أكثر مباشرة وأشد عنفا ، ان الرؤية الخاصة للعالم التى تقف وراءها قناعات الاحتيال لدى الاسكافى وفتح الله هى رؤية دائرية ثابتة مستمرة تسير من خلال شكل متسلسل يبدو منطقيا لدى صاحبه الذى يضع العلاقات بين المقدمات والنتائج بشكل متجمد ، ويبدو صاحب الرؤية راصدا لواقع شديد التغير أما هو فيظل فى مكمنه شديد الجمود والثبات ، ولا يخرج من هذا المكمن الا ليحتال ويخطف ثم يعود ، وتظل أهداف الاسكافى وفتح الله واحدة ، بسيطة ومتواضـعة وان اختلفت مسالك الفعل أو اختلفت المشاهد الموجهة نحو الأهداف ، وعناصر الرؤية الخاصة للعالم لدى اسكافى المودة تحتاج منا الى تفصيلها فى نقطة مستقلة ٠

٢ ـ الرؤية الثنائية الدائرية للعالم :

الرؤية الخاصة للعالم لدى اسكافى المودة ومن ثم لنفسه داخل هذا العالم هى رؤية منشطرة بشكل ثنائى ومنقسمة بشكل متضاد ومتناقض ، لكن دون تفاعل أو صراع بين المتناقضات ، فالرؤية الخاصة هنا تقوم على أساس ادراك التناقض وليس تصعيده ، فالعالم منقسم الى قسمين وكل قسم لا يصطدم بالآخر أو يتفـاعل معه بل يظل يدور فى مجاله الخاص ودائرته الخاص ويتم تأكيده وترسيخه وتثبيته بمعزل عن الآخر ، ومن ثم يظل كل قسم من الأقسام الثنائية للعالم منعزلا عن القسم الآخر مبتعدا عنه وتظل الفجوة بينهما قائمة ، العالم منقسـم فى رأى الاســكافى الى أبيض وأسود والى غالب ومغلوب والفروق بين الفئات هى فروق فى الكيف وليس فى الكم ، وحتى عـالم الطيور منقسـم الى طيور تطير فى السماء وطيور تزحف على الأرض يقول اسكافى المودة لقاسم « اليوم كلمت الحيطان وكلمت الهواء وكلمت نفسى وقلبت الكون كل يوم يمر على ابن آدم يعلمه حاجات ، الأرض ظلومة يا قاسم ٠٠٠ ظلمتنـا وظلمت معنـا البغـل والحمار والكلب والطير ٠٠٠ حتى الطير فى الدنيـا مقسوم يا قاسم ٠٠٠ طير مشرد فى السماء وطير على الأرض يمسك ويذبح ٠٠ وهكذا حالنا ٠٠ العـالى فى العـالى يرانا من شـباكه دون الأرض فوق

التراب ، بالقرب من جامع عمرو فى عراك مع الكلب والبغل والفار والحمار والقطة والحصان والحشرة الضارة وحولنا القبور مفتوحة بشواهد ، وفى الأبيض كل الألوان يا قاسم •• والأسود هو الأسود ؛ والدنيا غالب ومغلوب ، الدنيا مشطورة يا قاسم ، الكبار مع الكبار والصغار مع الصغار فى لعبة الغالب والمغلوب » •

ان هذه الرؤية الثنائية الدائرية الأبدية للعالم هى رؤية أقرب الى الثبات والاستمرار فى نظر اسكافى المودة ويبدو العالم كما لو كان منذ القدم هكذا ، أبيض وأسود وغالب ومغلوب ، رغم أن طبيعة العلاقة بين الغالب والمغلوب لا تتحدد أبدا دون صراع ، ووعيه بهذا الانقسام حتى فى مملكة الطير والحيوان يكمن وراءه أيضا احساس جاثم بالظلم الظاهر فى تميز بعض الطيور بالتحليق وحرمان طيور أخرى من هذه الميزة والحكم عليها بأن تظل تزحف وتجرى مثلها مثل الاسكافى عاجزة على الأرض ، والاسكافى لا يرجع هذا التمايز فى عالم البشر الى مسائل فطرية أو قدرية أو حتمية مسيطرة رغم ايمانه بأن ذلك أحد المحاور التى يستند عليها الكون ، فى عالم البشر يؤمن الاسكافى بأهمية المال الذى يشترى الضمائر والذمم ان الأبيض أبيض لأنه يمتص كل الألوان أى يستولى عليها والأسود اسود لانه لا يمتص أى لون غير لونه ولذلك فهو لا يمتلك أى شىء ، وتميز الأبيض يجعله هو الغالب المتصف بكل الصفات الحسنة فهو لون الحياة والنهار والبراءة والصدق والملائكة والجمال أما عجز الأسود فيجعله هو المغلوب التابع هناك فى المقابر حيث الشواهد والموت والغيبوبة والظلام والكذب والشياطين والرعب، يظل الأبيض مشعا مضيئا فهل يتحول الأسود الى لون آخر أكثر قبولا ؟ يجيب الاسكافى اجابة قاطعة بأن ذلك لم يحدث ولن يحدث لأن الظلم كامن خلف كل شىء والقهر واضح أمام كل شىء ، هذا الاحساس بالظلم والقهر ألقى بثقله وكآبته على حياة الاسكافى ووجوده ، فجعله ينسحب من منطقة الفعل المباشر والعمل الايجابى البناء المنتج الى منطقة المراوغة والمخاتلة والاحتيال والدوران حول الأمور للوصول الى أقرب نقطة دونما مجهود يذكر ، وقد جعله ذلك ينسحب من مواجهة مثيرات ومنبهات الخارج الى الايغال فى أوهام وتهويمات الداخل ومن يقظة الوعى وانتباهه الى هروبه وشططه بفعل الخمر وانسرابه فى مسالك هامشية ملتوية أكدت لديه عقدة الاضطهاد وساعدت على تضخيمها •

٣ ـ الوقوع فى براثن الاضطهاد :

الفكرة المسيطرة على اسكافى المودة والناجمة عن شعوره بالظلم الناجم عن الانقسام الثنائى الدائرى للعالم هى أنه بلا نصيب فى الحياة ،

لا يمتلك شيئا ، وليست لديه امتيازات أو مكاسب ، عاش حياة القرد مكشوف العورة طعامه تافه ورخيص بلا طعم وكل من عرفهن من النساء كن على شاكلته ، خيالات من قش كما عبر عن ذلك بنفس الكلمات في مجموعة صور سابقة موجودة في مجموعة « أنا وهي وزهور العالم » ، ان الشعور بالانسحاق والامتهان والضياع والكآبة وتواطوء العالم وترصد الموت والآخر للاسكافي في كل سكناته وحركاته واستمرار ذلك حتى في مرحلة ما بعد الموت نجده أيضا معبزا عنه في مقاطع كثيرة من رواية « تصاوير » ، يجلس الاسكافي ذات مرة على حائط متهدم بنى اللاستفادة منه في الزمن الفاصل بين حرب ٦٧ وحرب ٧٣ شاعرا باضطهاد والعالم وقلة حظه من الحياة ، يجلس على حائط متهدم ويكلم نفسه الغائبة المتهدمة قائلا « تنقشع الليالي والنهارات وتغور وأغوار أنا بعد عمري الشقي الى حفرة مظلمة وتأكلني الديدان ويسيل من فمي وأنفي وأذني صديد وقيح ثم يحضر اسرافيل وميكائيل وبيد كل منهما مرزبة ويشبعان الاسكافي ضربا لأنه شرب الخمر الحرام وفعل الاثم وخالف ربه » يهرب الاسكافي من واقعه الذي أحبطه ويستعرض أيامه ولياليه وهي تمر ثقيلة مريرة مكرورة فلا يجد فيها ما يبعث على الابتهاج ، ويعود بذاكرته الى الماضي فيبتئس ويشرئب بخياله الى المستقبل وما بعد المستقبل فيرتعب ، تدور برأسه خيالات الذعر وأوهام العذاب وتسيطر على نفسه هواجس وهذاءات المحاصرة والمطاردة والاضطهاد ، يرغب في أن تنفتح الأرض وتبتلعه ، يبالغ في تعذيب نفسه والتهوين من شأنها دون هوادة ، انها ماسوشية دون أي لذة ، بل عذاب مضاعف وألم متكرر بلا حدود ، يهرب الاسكافي من الحاضر الى الماضي ومن الماضي الى المستقبل ومن المستقبل الى الماضي ولكن لا فكاك ولا مجير ، يعود الى الحاضر ، الواقع ، الآن ، ها هنا ، فتكون الكارثة الكبرى ، الحصار محكم والقبضة الاضطهادية الحديدية تحكم الخناق وتكتم الأنفاس « هنا عاد الاسكافي الخائف من يوم الآخرة الى دنياه فلم يجد غير أم البنات مبتورة الثديين ، تلك التي تنام من الغروب للضحى وأطفالها الذكور يموتون ، فهاج قلبه الجسور وركل الهواء وسمع صراخ أم بناته فلم يهتم ما دام الناس لا يسمعون صراخها وما داموا يرونه على الحائط المهدم وحده يدير أمره بمفرده ، فلا صاحب للفقير مثله في بلد مثل هذا » ان اسكافي المودة يتغلب عليه أثناء كل ذلك شعور حاد وجاثم ومسيطر بالفقد وضياع الأشياء والذات والأحلام وأن ما يحلم به غير موجود وما يريد الهروب منه موجود ومتفاقم ، ان ما يريده ينأى بجانبه عنه ويبتعد ويوغل في الغيباب ، وما يريده أن يبتعد ويزول يحضر ويحاصره ويتربص به ويضغط عليه ليلا ونهارا ، ان هذه الفكرة تنمو في عقله وتتضخم لتشمل كل مكونات العالم حتى الأصدقاء ، وهذا المكون (أي الصديق) الذي أحبه الاسكافي أكثر من نفسه ، يقع في منطقة

صورة الآخر أكثر من صورة الذات ويحتاج منا الى تفصيله فى النقطة التالية ٠

ثانيا : صورة الآخر :

صورة الآخر هى مجموعة الصفات والخصائص التى ينسبها الشخص بشكل ثابت ومستمر الى الآخرين ، وهذه الصورة تكون مسئولة الى حد كبير عن علاقاته معهم ونظرته أيضا الى نفسه فى ضوء هذه العلاقات ، وتنقسم صورة الآخر فى الرواية الى قسمين أساسيين هما :

١ ـ الآخر القريب : صورة الجحود والنكران :

ان اسكافى المودة رغم انسحاقه وشعوره بالزوال وتباعد كل الأشياء عنه واغترابه فى العالم وفقدانه السيطرة على قواه وقدراته وامكانياته يمتد بنفسه وأفكاره ومشاعره بقدر ما يستطيع الى الآخرين وعلى الآخرين، وهو يعى جيدا تلك الحالة السائدة فى المجتمع والمسيطرة على الناس الخاصة بهيمنة البرود الانفعالى وتقطع أواصر الصلات الحميمية والظهور الجارف للانعزال والتفكك بين البشر ، ان الاحساس الخاص لدى الاسكافى بتسرب كل الأشياء من يده وهروبها الى منطقة الفقد والضياع وعدم الامتلاك يمتد ليشمل أصحابه وأصدقائه أيضا كما قلنا فيحاول أن يبحث عنهم ويستعيدهم ، فمن خلالهم يحاول أن يستعيد نفسه التى فقدها أيضا ، انه يريد أن يتواصل معهم فيبذل نفسه من أجلهم ، يحتال من أجل أن يرفع الهم والحزن عنهم ، يعرض حياته للخطر ، لكنهم عند الضرورة : لا أحد ، وفى لحظة أفاقه شديدة التكثيف يعبر الاسكافى عن حبه لأصدقائه وفى نفس الوقت حزنه لابتعاذهم عنه يقول من أجل أصحابى فعلت ما فعلت ولم يسأل عنى أحد وهم هناك بخمارة مخالى ، وكأنى ما كنت يوما بينهم ٠٠ وكأنهم ما عرفونى فى السوق والطريق وفيا محبا لهم وللخمرة ٠٠ تلك طباع أولاد آدم بمصر فى زمن كزمننا يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبيع بنته التى تحاكى القمر لعجوز هالك لا ينطق قناة ملعون أبوك يا زمن وملعون أبوكم يا ناس وملعون كل صاحب يتخلى عن صاحبه فى يوم ضيق » ٠ أن اسكافى المودة يؤكد دائما أن الناس بالناس وأن الناس للناس والصاحب لصاحبه لكنه فى نفس الوقت يفتقد ما يدعم لديه هذه القناعات ويجد دائما ما ينفيها ويترك فى نفسه الحزن والأسى ويجعله دائما وحيدا ضائعا صارخا فى الفراغ اللا نهائى « عشت معى يومين يا قاسم ٠٠ كنا لا نفترق ٠٠ وأنت اليوم ببيت رجب ٠٠ أنت خسيس يا قاسم ٠٠ لم تسأل عنى يا واطى »٠٠

ان العالم يناصب الاسكافى العداء ويتربص به وأصحابه يتخلون عنه والدنيا تدير له ظهرها فيحاول خلق عالمه الخاص من خلال الخمر يبحث من خلالها عما يفتقده فى دنيا الصحو والانتباه والعالم الملىء بالخونة والأشرار وناكرى الجميل والجاحدين يمتد بطبقاته الى ما وراء طبقة الأقارب والأصدقاء ، انه يشتمل أيضا على الغرباء ·

٢ ـ الآخر البعيد : صورة الاستغلال :

صورة الآخر البعيد تمثلها فى الرواية شخصية مخالى التى ينسب لها الاسكافى كل الصفات السيئة ويحتال عليها ويحاول ايقاعها فى شر أعمالها ، ويشعر أيضا فى نفس الوقت باليأس أمامها وبتفوقها عليه وبامتلاكها لأشياء يفتقدها ويطمح اليها ، وانه لا وسيلة للتغلب على ذلك الآخر والحصول على ما معه الا بالحيلة والمكر المستتر ، ان مخالى اليونانى رمز العالم البعيد هو الشخص الذى ينسب اليه الاسكافى كل عيوب وشرور العالم وفى نفس الوقت لا يستطيع أن يمنع نفسه من الانبهار به لانه يستطيع شراء أى شىء وفعل أى شىء ، وفى أحلام يقظته وفى حالة غيبته يخاطب الاسكافى مخالى قائلا « دنيا بلا خمرة لا تسمى دنيا يا ابن الكارة ·· وأنا لا يطيب لى عيش بغير خمر ·· جاوبنى يا يونانى يا خوان يا خواجا يا ذيل الكلب يا آكل لحم الخنزير ، نسيت السنوات يا مخالى ·· لا وفاء فى بلادكم لكم صاحب ولا عندكم صاحب ·· سأمزق جلدك وأفرى بدنك وألوك عرضك وأقول مخالى لا ينام مع زوجته تنام مع الغير من شبان بلادها ·· لكن لا ·· هذا كلام يهد حيل أولاد العرب ولا يحرك شعرة فى رأس الخواجات ان اسكافى المودة يصف مخالى عندما منعه من شرب الخمر فى خمارته بعد احتياله عليه بمجموعة من الأوصاف تدل على الصورة الخاصة للآخر البعيد الغريب الغربى فى ذهن الاسكافى الشرقى ، فلا وفاء فى بلاده ولا صاحب له وخائن وزوجته خائنة وذيل كلب وآكل لحم خنزير الى آخر هذه الصفات ثم يتوعده أيضا بأشياء لا يستطيع تنفيذ أى منها فى الواقع وهى تمزيق الجلد وفرى البدن والتشهير بالسمعة ، ثم يكتشف أن ذلك كله لن يفيد ولن يحرك له ساكنا ، فيعود الاسكافى الى ذاته يتحدث معها وعنها ، ان الأنا تقف هنا فى مواجهة الآخر تناصبه العداء لكن هذا الوقف هو وقوف خيالى تصورى ينبعث فى منطقة أحلام اليقظة وفى قلب تهويمات عدائية مدمرة للآخر لا تخرج أبدا الى منطقة مواجهة الآخر بل تهرب منه وتتحايل عليه وتنكمش أمامه ، وخلال كل مواجهات الاسكافى التصورية التوهمية مع مخالى ينكشف لنا ذلك الوعى القانونى الخاص لأى اسكافى المودة ، فهو يعرف عقوبة التستر على المجوم وشراء أشياء مسروقة واخفائها ويعرف أيضا عقوبة الامتناع عن البيع وغير ذلك من السلوكيات المجرمة والقوانين المصاحبة لها ويقول لمخالى فى نوبة من

نوبات تزايد الرغبات الانتقامية التصوية « رقبتك فى يدى يا مخالى ، السيجارة سلعة والخمرة سلعة ، البقال بائع وأنت يا مخالى بائع ، ومن لا يبيع لمن يريد أن يشترى حتى لو كان اسكافيا ، يدخل السجن ويدفع المال غرامة ، والحكومة صاحبه ولها رجال فى كل مكان ، اسمعنى يا مخالى ولن يأخذنى أحد بلوم لما تخالف قانون حكومتنا المصرية » ٠

ان هذا الوعي القانونى لدى الاسكافى وكذلك وعيه بقوانين التبادل والتجارة لا يستخدم من أجل أهداف عامة بل من أجل أهداف خاصة ، ولا ينفذه على نفسه بل على غيره وليس من أجل غايات سامية بل مطامح شديدة التواضع ضيقة النطاق،وليس فى الواقع بل فى الخيال والوهم ، وان كان الاسكافى قد استفاد بمعرفته القانونية هذه ذات مرة حين لوح لمخالى بامكانية استخدامه لها فعلا واستطاع من خلال هذا التلويح أن يستعيد لرجب جهاز تسجيله وأيضا أن يعود مرة أخرى الى خمارة مخالى كى يواصل مسيرة الغياب مع أصدقائه نوجز ما سبق فنقول ان صورة الذات لدى اسكافى المودة هى صورة عناصرها البارزة تتكون من الاحساس بأهمية الاحتيال وفاعليته كوسيلة للاستمرار فى الحياة وأن الذات بلا حول ولا قوة وانها تفتقد كل شىء ولا تمتلك أى شىء وأن كل الأشياء تنأى عنها وتبتعد ، وأنه قد حكم عليها بالفقر والاحباط والظلم والهوان ، فالعالم منقسم الى قسمين متفاوتين بشكل ثابت والهوة تزداد بين القسمين لكنها أبدا لا تضيق ، ورموز العالم القريبة أى الأصدقاء تبتعد وتتنكر وتجحد ، أما رموزه البعيدة فتستغل وتوقع وتمتص كل دماء الحياة ، ليست هناك بارقة من الأمل ، وكل ما يشرق ويضىء أحيانا يكون بمثابة الوهم والسراب ٠

ان صورة الذات وكذلك صورة الآخر فى هذه الرواية تبرز بداخلهما ملامح وعناصر شديدة القتامة شديدة الاظلام ٠

صورة الذات وصورة الآخر
فى رواية «حكايات المدندش» *
لـ «أحمد الشيخ» **

« حكايات المدندش » هو الجزء الثالث من خماسية « الناس في كفر عسكر » التي يكتبها أحمد الشيخ عملا متميزا عن القرية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين .

الأجزاء التي صدرت من هذه الخماسية هي « الناس في كفر عسكر » و « حكاية شوق » ثم « حكايات المدندش » وهذه الأجزاء يمكن قراءتها باعتبارها أعمالا مستقلة ، كما يمكن أن تقرأ باعتبارها تمثل حلقات متصلة من عمل روائي واحد كبير ومتميز فهناك مثلا شخصيات قام على أكتافها عبء أحد الأجزاء « شخصية شوق » في « حكاية شوق » مثلا نجدها تظهر بشكل هامشي أو جزئي في عمل آخر (شخصية شوق في حكايات المدندش مثلا) وهكذا .

الدندشة تعني تعدد الألوان والملابس والأمزجة ، وهي تعني أيضا التنوع في الوحدة ، فمن بين مجموعة الألوان ــ الأقمشة ــ الصبغات ــ البشر .. الخ تصبح الدندشة هي الحالة البارعة أو الظاهرة أو المتجلية بفعل قوة ما خفية تجمع بين هذا المتناثر كله في وحدة واحدة .

الدندشة حالة خاصة بالبلدة ، أو الكفر ، الذى تدور بين جنباته الرواية ، وهي حالة خاصة بـ « حسنين » المدندش الشخصيية المحورية فيها ، وهي أيضا حالة خاصة بالرواية ذاتها التي تجمع بين دفتيها كل هذه الشخصيات المتناثرة والمتنوعة ، ولكنها المرتبطة في نفس الوقت ، برباط خفى ما يجمع بينها .

يصعب أن نتحدث عن كل محاور هذه الرواية المتميزة ، ونكتفي باختيار محور واحد وهو : صورة الذات وصورة الآخر ، كي نتحدث عنه ببعض التفصيل .

صورة الذات وصورة الآخر :

صورة الذات هي مجموعة الخصائص أو الصفات التى تنسبها احدى الشخصيات لنفسها وتراها مصاحبة لها ومستمرة معها • أما صورة الآخر فهى مجموعة الصفات والخصائص التى تنسبها الذات للآخر ، والجدير بالذكر أن الذات قد تكون ذاتا فردية خاصة بشخص واحد لا غير وقد تكون ذاتا جماعية خاصة بجماعة ما أو أمة ما وكذلك الحال بالنسبة لصورة الآخر قد تكون خاصة بفرد أو بجماعة أو شعب أو أمة • ونتحدث أولا عن صورة الذات الفردية كما عبر عنها « حسنين المدندش » الشخصية المحورية في هذه الرواية •

أولا : صورة الذات الفردية :

وهى تظهر فى الحالات التى يظهر فيها الضمير « أنا » على نحو مباشر أو غير مباشر أهم خصائص صورة الذات الفردية كما تكشف عنها الصفات المباشرة أو غير المباشرة التى ينسبها حسنين المدندش لنفسه هي :

١ — تنوع الاهتمامات والامكانات دون الوصول الى مرتبة التمكن من اى منها :

فالمدندش هو حلاق القرية ومداوى جراحها وهو طبال الكفر وزماره ، ونداب الموتى ، والمغدورين ... وحافظ نصف القرآن • وهكذا فان صورة المدندش هنا هي صورة أقرب ما تكون الى الصورة التى عبر عنها المثل الشعبي القائل « سبع صنايع والبخت ضايع » •

٢ — الميل الى التقليد والمحاكاة والسخرية :

فهو قادر على تقليد أصوات أهالى القرية وطرائق مشيهم وطرائقهم فى النحنحة والنداء وغير ذلك من السلوكيات •

٣ — دقة الملاحظة :

فهو يعيش وسط الناس ويراقبهم ويظهر عيوبهم « يتفرج عليهم ثم يفرجهم على أنفسهم » •

٤ — المشاركة دون مشاركة :

فالمدندش له نصيب فى كل ذبيحة ، لكنه نصيب قليل « قليل مثل حظه فى الحياة ، وهو رغم الفقر وقلة الحيلة (محسوبى حنابه) لكن

احساس الآخرين به بشكل عام ضعيف وهامشي ومؤقت ، وعابر تدور داخل المدندش دائما صراعات كثيرة بين البوح والكتمان ، بين الاحتفاظ بأسرار الرجال والنساء أو الكشف عنها ، المطلع على كل شيء ، والذى يشعر دوما أن لسانه مفلوت يوشك أن يرميه دوما في الهلاك لولا لجام العقل « وهو يعانى دوما هذا الصراع لأن لديه دوما رغبة في البوح ، وعندما يفشل فى البوح لآخر ، لصديق امين ، يبوح لنفسه بكل الأسرار ، فهو يقول مثلا لنفسه انصح صاحبك من الصبح لحد الضحى ·· وامسك لسانك حتى لا يفلت مثل جواد جامح بلا لجام ويقول الكلام الصريح ، الكلام الصريح يا مدندش يكره فيك الأكابر ولا يحمى الفقراء أو الطالعين على السلم » · يقول عن نفسه فى أحد المواقف « وعدت العمدة مرة ولكن وعد اللسان شيء والقدرة على اسكاته شيء آخر » ·

٥ ـ الاحساس بالفكاهة والخيال الأسود :

فالمدندش ساخر دوما من نفسه ومن الآخرين وهو لا يستطيع أحيانا أن يمنع نفسه من الضحك فى مواقف تثير عادة البكاء ، من ذلك مثلا ما حدث من ضحك هستيرى مفاجيء ومستمر انتابه خلال جنازة « رجل الأعور » حين تذكره وهو فى مواقف عديدة خلال حياته وهو ينافق ويرجو ويتمنى ·· الخ · ثم وجده الآن فى هذه الحالة الختامية المزرية ·

٦ ـ الرومانسية :

فرغم ظروفه شديدة القسوة يقول المدندش انه من الممكن أن « يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية » ·

٧ ـ الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة :

فهو يصف نفسه كثيرا بأنه « الغلبان الحاوى فاعل الأفاعيل الذى لم ينتصر على من يعاديه مرة فى عمره » وأنه « مجرد طبال ونداب ومناد وحافظ كلام فارغ أضحك به على العيال » ·

وأنه أيضا « القوال الذى يحتال كل يوم لكى تستمر الحياة ، ولكى أحمى نفسى من اكتمال الهزيمة ، بلا سند حقيقى يسندنى · لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة » وأنه أيضا بختى محاط بالأعداء المنظورين وغير المنظورين يعادينى فى الكفر فقرى وقلة بختى والجهل الحاكم المتحكم فى مصائر الواعين ·

٨ ـ الشعور بالظلم :

يشعر المدندش أنه متميز وأنه مختلف ، وأن لديه طاقات وامكانات ليست متوفرة لكثيرين لكنه يشعر أيضا بوجود « قسمة غير عادلة ورثناها دون أى اعتبار للقدرة » .

ويقول أيضا « نصيبى من الدنيا أن أكتفى بالنظر والسماع والقول » ويقول كذلك « لا زوج لى ولا خلفة ولا حتى حلم فى المستقبل » .

فالمدندش يعيش وسط الناس ، يلاحظهم ، ويتحدث معهم ، ويشاركهم مناسباتهم المختلفة وهو كثير السفر ، كثير المعرفة بالناس ، كثير القراءة ، ولو عن طريق سرقة الكتب ، راغب فى العلم والمعرفة ، راغب فى التواصل مع الآخرين ، يتمنى حب النساء ويتمنى أن يكون له ولد ، لكنه يشعر فى نفس الوقت أن الدنيا تتجاهله ومن ثم فهو يرد عليها بالمثل بأن يتجاهلها فيقول عن نفسه « تبارك جل شأنه أعطانى حس الفقراء الذى يخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا برطوشة قديمة يسكنها التراب ويغطيها ، وأن الأكابر مناظر ، والسواقى تديرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل دود الأرض » ويقول أيضا « دفنت كل شىء فى مقبرة من صنعى ونسيت كل شىء ربما بعدها هان عندى أى شىء ، عشت على هواى ، ان كان لى هوى ، محبوسا باختيارى فى حدود الكفر » .

٩ ـ ارتداء الأقنعة :

فالمدندش رغم علمه يتظاهر بالجهل ، ورغم معرفته يتظاهر بالبلاهة ورغم وعيه يتظاهر بغياب الوعى هو دائما يرتدى قناع الجهل ويقول عن نفسه « جهلى فى الكفر أكرم من معرفتى ، جهلى ، أو ما يبدو لهم أنه جهلى يعيشنى بينهم . واذا ظهرت لهم معرفتى بالأشياء جرجرونى الى سكة المشاكل وعاصونى بالهباب » ويقول أيضا « جهلى يعيشنى ومعرفتى تهيننى وتقلل قيمتى » .

١٠ ـ السذاجة والميل الى التصديق :

فعندما وعدته البدوية (وهيبة) التى عشقها أنها ستعود مرة أخرى بعد أن خدعته بحبها ظل ينتظرها طيلة حياته وطال انتظاره لها ولم ترجع أبدا .

١١ - الشعور بالوحدة والاغتراب :

يقول المدندش كثيرا عن نفسه « أنا وحيد » وهو رغم وجوده وسط الناس يشعر بأنه غريب عنهم فيقول عن نفسه « أنا الغريب المقطوع من شجرة الأموات » ويقول أيضا « لا حساب لى رغم ما يبدو لى فى لحظات الانبساط أننى محسوب ومرغوب ومطلوب ، لكن فى اللحظات الحاسمة أرانى فى هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلام . كأننى مقطوع اللسان بالفقر والعوز وعدم الاستناد الحقيقى الى أى شىء أو أحد ، وحدتى بعد كل هذا الزمان من السعى قاسية ، ربما يصيبنى مرض فلا أجد من يرعانى أو يحوطنى بالعطف أو الاهتمام ، لا زوج ولا أولاد ولا مال ولا عزوة » .

ان صورة المدندش هنا هى أقرب ما تكون الى صورة الغريب كما عبر عنها « أبو حيان التوحيدى » حين قال فى كتابه « الاشارات الالهية » واصفا الغريب بأنه « من ليس له نسب ، من ليس له فى الحق نصيب » وأنه ان حضر كان غائبا ، وان غاب كان حاضرا ، الغريب ان رأيته لم تعرفه ، وان لم تره لم تستغرقه » وأنه « من ان أقبل لم يوسع له ، واذا أعرض لم يسأل عنه .. وان مرض لم يتفقد » وانه أيضا « من اذا ذكر الحق هجر ، واذا دعا الى الحق زجر » ويقول التوحيدى أيضا يا رحمتا للغريب طال سفره من غير قدوم ، وطال بلاؤه من غير ذنب ، واشتد ضرره من غير تقصير ، وعظم عناؤه من غير جدوى » .

١٢ - الشعور بالهامشية :

نتيجة للاحساس بالوحدة والغربة والاغتراب وعدم المشاركة ، وقلة الحيلة ، يزداد احساس المدندش بالهامشية « كيف دوختنى الدنيا وحرمتنى من القدرة على الرد كيف سلبتنى كل الحقوق ووضعتنى فى خانة الضعفاء والمحصورين ، وعلى أى أساس أخذت منى وأعطت لمن هم أقل وعيا واحساسا بالناس وتصاريف الأحوال ؟ مطرود أنا فى كل مكان وان كنت موجود فى كل الأماكن » وأيضا ما سبق ذكره فى الفقرة السابقة « أرانى فى هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ .. الخ » .

١٣ - الميل الى التلون وفقا لما تقتضيه المواقف :

المدندش عارف ويتظاهر بالجهل ، فاهم ويتظاهر بالعته ، بعيد وقريب ، ومرتدى أقنعة ، وقد مر بموقف عنيف فى حياته حينما حاول العمدة استدراجه كى يشى بصديقه سيد أفندى عوف الذى كان المدندش

يحبه ، جلس مع نفسه وفكر وقال بأن « سلوك المرء يتوقف على فكرته عن نفسه وعن الآخرين » (هذا كلام صريح عن أهمية فكرة صورة الذات وصورة الآخر حتى لدى المدندش نفسه) وقال بأن الانسان يمكن أن يكذب من كثرة الخوف أو احتيالا للحصول على وجبة دسمة وأنه أيضا يمكنه « أن يساير أى واحد من أهل الكفر فى كلامه عن غيره ، كل واحد فى نفسه سلطان ويحق له أن يرى نفسه أفضل أو أقوى أو أضعف أو حتى أغنى من غيره أو أفقر » ثم استعرض المدندش حالاته نفسه حينما يجد نفسه مضطرا للتعامل مع الناس « عندما أسمع فلابد أن أساير وأدعم وأشجع وأهدى وأحيانا أضع على شعلة النار مزيدا من السبيرتو .. أشعلها نارا حامية وأنا عارف حدودها ومداها وامكانياتها .. وفى أوقات أخرى أقوم بدور عسكرى المطافى حامل الخرطوم الكبير الطويل والماء يندفع بشدة لتخمد النيران فى أقصر وقت ، أقوم بذلك أحيانا ، كل وقت له أذان كما يقولون » .

١٤ ـ الميل الى التفلسف والرؤية الكلية للواقع والحياة :

فالمدندش له آراء فى البشر وسلوكاياتهم وشخصياتهم ، ولديه آراء حول الفقر والغنى وحول التغيرات التى تحدث فى المجتمع وحول الحبس أو السجن ، الذى « ليس هو مجرد جدران وحارس يمنعك من الخروج والدخول بحريتك . الحبس أنواع وأقساها ذلك النوع من الشعور بضيق الدنيا حول النفر منا . ذلك الضيق الذى يسك كل السكك فى الوجه » . كما يشعر المدندش بالغيظ من هؤلاء البشر فى أماكن عديدة الذين عشوا أعمارهم عبيدا مع أن الحرية كانت فى متناول أيديهم ويقول « حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز العجزة أو أضعف المحكومين ، فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحرارا » .

١٥ ـ الاحتيـــال :

يرى المدندش أنه فى مواجهة اعراض الدنيا وتجاهلها له وقلة حظه ، وشعوره بالفقر والعجز والاحباط على نحو دائم لابد له من وسيلة يواجه بها هذا العالم القاسى ، وقد وجد أن أنسب الوسائل بالنسبة لمن كان فى مثل حالته هى الاحتيال ولذلك يقول عن نفسه « البهلول الناصح يحتال على الدنيا ويلاعب خلق الله ، يهرب منهم اذا كان الهرب ضرورة ويباديهم ان أفلح ، واذا انقلبت الدنيــا فلا مانــع من أن ينقلب البهلول ويســبح مع التيــار » .

١٦ ـ الازدواجيـة والانقسـام :

البهلول البهلول حسنين المدندش بمنقبتهم مزدوج متعدد الشخصيات يحادث نفسه ويحاورها ويتحول الى « انسان وشيطان ، ملاك وانسان ، رجل وامرأة فاجرة ، طفل وكهل ، مملوك ومالك ، حاكم ومحكوم » ، كما يحضر مع هذه الثنائيات أحيانا شخص ثالث لا ينحاز لأى من الطرفين على حساب شخص آكثر عقـلا واتزانا هو مركب النقيضين اذا استخدمنا مصطلحات هيجل .

١٧ ـ حالم بالطيران :

تكثر لدى المدندش الأحلام التى يتحرك فيها بحرية طليقا فى فضاء الكون ، يحلم بطيرانه وتحركه حرا هروبا من قيود الحياة والذات الكثيرة التى يرسف فيها يحلم بأن يحطم قيود الفقر والوحدة والشعور بتفاهة الحيـاة .

١٨ ـ الرغبـة فى التحول والتغير :

بدأت هذه التحولات حينما شارك المدندش ابان وجوده فى النوبة فى عملية سرقة لبعض الآثار المصرية القديمة ، وتم القبض عليه وعقابه . وقد كانت هذه الحادثة بداية التحول فى مشاعره الخاصة نحو الوطن « اكتشفت بمرور الأيام أننى كنت أعمى القلب ، لأننى وأنا واحد من أولاد البلد المسلـوب كنت أسلبها وأختلسها من الشـطار » كذلك كانت خبرات القراءة والاطلاع على الكتب والتعامل مع المثقفين فى القاهرة من أسـباب حدوث تغيرات كثيرة فى طرائق فهم وشـعور وسـلوكيات المدندش « وأنا قرأت بعض هذه الكتب ، وكادت أن تبدلنى ، تغيرنى ، تنزع عن جلدى جلدى ، وتغطينى بجلد غيره ، لكننى كنت مزروعا فى طين الأرض » .

(ز) النقد الذاتى : فالمدندش ينتقد ذاته ويلومها ، وينتقد قناعته ورضاه بالقليل ، وينتقد حبه البالغ المتطرف للناس ، وللكفر ، ويرى أن عيبه الأساسى هو أنه كان يمشى فى بعض الأوقات « فى ركاب السادة ومشاريع السادة يطعموننى مرة فاصير من الأتباع ، وفيا أكثر من كلب ، وطيعا أكثر من حمار ، ورعديدا أكثر من أرنب . ولابد أننى ساعدتهم على اختطافى من نفسى » .

(ح) المدندش أيضا حالم بالعدل شاعر بالظلم ويرى الدنيا ثابتة رغم تغيراتها وأن العدل أساس الملك .

الخلاصـــة :

يمكننا القول بأن خصال المدنفش هنا تكشف عن حالة فريدة من الدندشة ، حالة اجتمع فيها كل شيء ، الشيء ونقيضه ، الخصال السلبية والخصـــال الايجابية ، وهي نمـوذج مصغر فريد للشخصية المصرية بمستوياتها المثقفة وغير المثقفة خاصة خلال النصف الثـانى من القرن العشرين مع التحولات الهائلة في بنية المجتمع وبدءا من ثورة ١٩٥٢ وانتهاء بالانفتاح والنفط والخصخصة والصلح مع اسرائيل والهجرة الهائلة التى طرأت على الريف المصرى ٠

المدنفش الذى هو قناع اختفى وراءه المؤلف كى يقول لنا ما أراد أن يقوله عن هذه التحولات الهائلة في بنية الوطن وفى بنيـة شخصياته بشكل عام ٠ والخصال التى حددها المؤلف لهذه الشخصية كما صورها وكما رصدنا بعض ملامحها هى على النحو التالى :

تنوع الاهتمامات والامكانيات دون الوصول الى مرتبة التمكن من أي منها ــ الميل الى التقليد والمحاكاة والسخرية ــ دقة الملاحظة ــ المشاركة دون مشاركة ــ صراع العقل واللسان ــ الاحساس بالفكاهة والخيال الأسود ــ الرومانسية ــ الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة ــ الشعور بالظلم ــ العزوف عن الدنيا والاقبال عليها ــ ارتداء الأقنعة ــ السذاجة ــ الشعور بالوحدة والاغتراب ــ الشعور بالهامشية ــ الميل الى التلون وفقا للمواقف ــ التفـلسف والرؤيـة الكليـة ــ الاحتيـــال ــ الازدواجيـة والانقســام ــ الحلم بالطيران ــ الرغبـة في التحول الايجابى ــ الرغبـة فى التمرد على الظـلم ــ الجرأة المحدودة ــ التشبـك الايجابى ــ حب الوطن ــ الاحساس بقيمة الذات ــ النقد الذاتى ــ الحلم بالعدل ٠

هــذه الخصـــال فيهـــا الكثير من الجوانب السلبية ، وفيهـــا بعض الجوانب الايجابية دون شك ، وفيها أيضا العديد من المحاور العقليـة المعرفية (تنوع الاهتمامات ــ دقة الملاحظة مثلا) والعديد من الخصائص الوجدانية أو المزاجية (الرومانسية ــ الشعور بالعجز ــ العزوف عن الدنيا والاقبال عليها مثلا) وبها أيضا العـديد من الخصال التفاعليـة الاجتماعية (المشاركة دون مشـاركة ــ الهامشية ــ الاغتراب والوحدة مثـــلا) ٠

وهناك بعض الخصال تقترب بصاحبها من مشارف المرض النفسى (الازدواجية والتعددية مثلا) والكثير من السمات التى تقترب بصاحبها

من الصحة النفسية والتوازن (الاحساس بالفكاهة ـ التمرد ـ الرغبة فى التغيير ـ الاحساس بقيمة الذات مثلا) ٠

على كل هى صورة خصبة لشخصية خصبة قل أن نجدها بهذا العمق فى الأدب المصرى والعربى الحديث ٠

ثانيا : صورة الذات الجماعية :

صورة الذات الجماعية ليست هى صورة المدندش ، لكنها صورة الناس أو الجماعة المنعكسة من خلال عين المدندش ، هذه الصورة معكوسة من خلال عين المدندش التى تراقب وترصد وتلاحظ وتلتقط الصورة الجماعية للكفر الذى تحيا فيه وتتحدث عنه مرة بكلمة « الكفر ، ومرة ـ كفرنا ومرة ناس كفرنا » ٠ وهكذا ٠ وهناك العديد من الخصال الخاصة للذات الجماعية تتفق فى جوهرها مع خصائص الذات الفردية التى تحدثنا عنها سابقا وأهم هذه الخصال الخاصة بالذات الجماعية ما يلى :

١ ـ غلبة القيم المادية على القيم المعنوية او الأخلاقية :

فقد أصبحت منظومة سلم القيم الخاصة بالناس فى الكفر (أو فى الوطن عموما ، فالكفر صورة مصغرة له) هى اعلاء قيمة البشر بقدر ما يمتلكون من مال وخفض قيمتهم بمقدار مالا يمتلكون من مال ٠ كذلك تغيرت نظرة الناس للموتى وللأحياء فالموتى سريعا ما يتم نسيانهم ويتم الاقبال على الحياة بلذاتها المتاحة فى نهم غريب نتيجة لعدم شعور الناس بالأمان فى حدث ذلك حين توافق حدوث جنازة الصول عسران مع زواج ابن النسافة من بنت نفيسة ، نسى الناس الجنازة وانشغلوا بالفرح والطعام ٠

٢ ـ الازدواجية والنفاق :

وهى تبدو فى اظهار أشياء واخفاء أشياء أخرى وكما ظهر ذلك فى مواقف عديدة فى ثنايا هذه الرواية ، وقد أشار المدندش الى ذلك فى مواضع عديدة حين قال « فى كفرنا المنقوش بكل الألوان ينطق اللسان أحيانا بغير ما هو فى القلب ، وربما فى مثل هذه الحالات ينطق اللسان بحماس أكثر وبراعة أكثر » وأيضا للناس فى كفرنا قدرات مشهورة فى التظاهر بعكس ما يعرفون والنطق بمعكوس ما يرغبون » ٠

٣ - القابلية للاختراق :

فالكفر كما يصوره المدندش « مفتوح من كل نواحيه على البحرى ناس تدخل وناس تخرج » .

٤ - التراتبية الطبقية :

ويظهر ذلك فى تكرار ذلك أمثلة من قبيل « اللى ليه ظهر لا ينضرب على بطنه » ومثل « العين لا تعلو على الحاجب » ومثل « المياه لا تجرى فى العالى » .. الخ .

٥ - الانشغال بالسياسة والعزوف عنها فى نفس الوقت

فرغم انشغال الناس بهذه التغيرات فى المبانى والسيارات والأجهزة والسلوكيات والقيم الا أنهم لا يرون ذلك من قبيل السياسة ، فالسياسة لها ناسها فى العالم ، والسياسة فى كفرنا كما قال المدندش هى « لقمة العيش وثوب ومسكن يريح النفر فيه جنبه ويقيه سخونة الشمس فى الصيف ورعشة البرد فى الشتاء ») .

سياسة كذلك هى « شاى وسكر وزيت ودقيق وسمن ومال جارى فى الجيوب وسداد للديون » .

تساءل المدندش قائلا « مالنا بالسياسة ؟ وهل السياسة أبدا » ويقول أيضا « الناس فى كفرنا وكل الكفور المجاورة تموت بالمرض الناتج عن الاهمال والجوع أو تموت بالغدر مثل سيد أفندى » .

فى السياسة يتحول كل الناس الى « بهاليل » كما يقول المدندش وحيث « تعيش البهاليل أمثالى على طاعة الحكام » ، باشارة من أصغر خفير أو شيخ خفراء ينقلب ميزان الدنيا من الأبيض المزهر الى الأسود الغطيس :

٦ - المكر والكتمان :

وهى ترتبط بالخاصية السابقة وربما كانت نتيجة لها ، وهنا يقارن المدندش بين ناس الكفر وناس البنادر فيقول « الناس فى كفرنا مثل الآبار الغويطة يصعب الوصول الى قرارها ، ولابد أنهم يختلفون عن ناس البنادر ، ناس يطلقون النكات ويقولون الرأى أحيانا دون لف أو دوران » .

٧ ـ القناعة :

فالناس فى الكفر كما يقول الدندشى قانعون بالمستور وعشاق للخير رغم وجود النماذج الشرهة الجشعة التى تسعى نحو مصالحها فقط ، ورغم تكاثر هذه النماذج على نحو سرطانى خاصة فى السنوات الأخيرة .

٨ ـ الدندشة :

للدندشة أيضا خاصية للكفر مثلما هى حالة لأفراده ، وهى تجد تحققها الخاص فى شخصية حسنين الدندشى ذاته ولعل من أبرز الوسائل التى استخدمها الكاتب للتعبير عن هذه الحالة ما يلى :

(أ) اطلاق أسماء وصفات الألوان المختلفة على الكفر (ومن هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر : الأزرق ـ البنفسجى ـ الزهرى ـ الأخضر ـ الوردى ... الخ) .

(ب) اطلاق أسماء الفاكهة المختلفة على الكفر (ومنها على سبيل المثال لا الحصر : التفاحى ـ المشمشى ـ الليمونى ـ البيخ) .

(جـ) اطلاق بعض أسماء الحيوانات والطيور على الكفر مثل : البقرى ـ العندليبى ـ السنجابى .. الخ) .

(د) اطلاق بعض صفات البشر على المكان ، فالكفر يوصف بأنه : ملاوع ـ هفتان ـ حنبلى ـ غفلان ـ سهران .. الخ) .

(هـ) اطلاق أسماء بعض أسماء المأكولات والمشروبات على الكفر مثل (الخروبى ـ الكمونى ـ القراقيشى ـ المشكاوى .. الخ) .

(و) وضع كل الصفات الخيرة والشريرة ، الايجابية والسلبية ونسبتها الى الكفر وناس الكفر فعملية وضع المختلف والمتنوع والمتناقض معا فى بوتقة واحدة هى الدندشة ذاتها ، وقد أشرنا الى أهم هذه الصفات والتى لعل من أبرزها : الازدواجية والنفاق ـ غلبة القيم المادية ـ الكتمان ـ القناعة ـ المبالغة ـ الانشغال بالسياسة (كلاما) والعزوف عنها (فعلا) !

ولا تكتمل صورة الذات الفردية أو الجماعية الا بحديثنا عن صورة الآخر كما عبرت عنها هذه الرواية :

ثالثا : صورة الآخر :

الآخر قد يكون داخل الكفر بمعناه المحدد ، وقد يكون خارجه ، وهنا يتحدث المدندش عن « ناس البندر » أو ما شابه ذلك من التعبيرات . الآخر بشكل عام فى هذه الرواية هو منا لكنه لا ينتمى الينا ومن ثم لا نتوحد معه بل نلاحظه وننتقده ونرفضه ، وقليلا ما تمت عمليات التوحد الايجابى هذه (كما فى حالة صورة الآخر المثقف سيد عوف مثلا) .

وأبرز صور الآخر فى هذه الرواية هى ما يلى :

١ - صورة العبيد وصورة الأحرار :

والعبيد كما رآه المدندش نوعا « بربرى وغير بربرى ، والحر نوعان ، بربرى وغير بربرى ، والعبيد ليس بالضرورة أن يكون لهم لون أسود .. قد عرفت على امتداد العمر الذى عشته والنـاس التى عرفتها والبلدان التى زرتها والبيوت التى دخلتها عبيدا ببشرة ناصعة البياض ، عبيدا بمعنى كلمة عبيد ، فى مراكز محترمة وجلدهـم أبيض ، نفوسهم تقبل الضيم ، وعلى استعداد لتقبيل الأيادى كل الأيادى » .

٢ - صورة السـلطة :

وهى تمثل مراتبها فى هذه الرواية بدءا من سلطة الخفير والعمدة وانتهاء بالسلطة العليا فى البندر ، فالخفراء مثلا كما يراهـم المدندش « لهم طبع واحـد ، يتبـاهون بالسـلاح الميرى فى الموالد ، وقد يرتجف الواحد منهم وهو يحمل السلاح فى الدرك اذا سمع بدخول الشقى الى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية » والعمدة كان « قادرا فاجرا بحق ، لا خجل ولا حياء والعينان الضيقتان تتسعان غضبا فى محاولة للتخويف » وهو أيضا « يحاول أن يثبت للنـاس فى الكفر أنه قادر وعادل ولا يحيد عن الحق شعرة ، يزرع هيبته على حساب البسطاء وضعفهم ، دون رحمة » .

والسلطة بشـكل عام فى الروايـة (وكما يمثلها الصول عسران أيضا) تحمى اللصوص كما فى حمايته لابن النسـافة الذى يتـاجر فى حديد التسليح والطوب الأحمر والاسمنت وزيت التموين وعلف المواشى والسماد والورق الأخضر » .

وتحضر أيضا فى الرواية صور قادة مصر المعروفين السابقين أمثال الملك فاروق ومحمد نجيب وجمال عبد الناصر والسادات ويتم رصد موقف المدندش وكذلك ناس الكفر من كل منهم ٠

وتحضر كذلك صورة سليمان (العقيد السابق فى الجيش) الذى يتاجر فى كل شىء وينجح فى الانتخابات ويمارس الكذب والخداع للنـاس ٠

٣ ـ صورة النسـافة :

وهى من الشخصيات المحورية فى الرواية ، وقد بدأت بأن كانت تنسف (أى تنـقى أو تنظف) الحبوب من خـلال غربلتها بالغرابيـل المناسبة ، وكانت تعرف طوال الوقت أغراضها وتحققها « غرضـا اثر غرض » كانت تعرف كيف والى أى حد تخاصم ومتى تتساهل وتصالح أو تسـاهم أو حتى تتسـاهل للحصول على عفو الخصـوم ، استولت على أشياء كثيرة فى البلدة لكن الأمور انتهت بها الى أن فقدت كل شىء على نحو غير متوقع كل شىء ٠

٤ ـ صورة سيد عوف :

وهو المثقف النبيل النقى الذى توحد المدندش معه وتمنى أن يكون مثله ، لكن الأمر انتهى به الى أن قتل غدرا على حدود قريته بإيعاز من السلطة السياسية ٠

وهنـاك صور أخرى للآخر داخل الرواية كما فى صورة الشـيخ العربى المسن الذى يجىء للزواج من فتاة فى عمر أحفاده ، وكذلك صورة التجربة « وهيبة » الغريبة أيضا التى تجىء لتشغل المدندش وتكسب أموالا كثيرة من البلدة وتهرب ، وهكذا فان صورة الغريب الذى يجىء ويحظى بخيرات البلد أو الكفر من الأموال والنسـاء (كمـا فى حالة النسافة ووهيبة والصول عسران والشيخ العربى) كلها انما تؤكد فكرة خاصة فى الرواية عن البلد وهى أن « خيرها لغيرها » وهى فكرة تضاف الى الأفكار الأخرى التى سبق أن طرحناها حولها ٠

تمتلىء هذه الرواية بالنماذج البشرية وتمتلىء بالحكايات حولها ، وهناك حكايات تتوالى على نسق ألف ليلة وليلة ، وهناك أمثال شعبية وأغان وأشعار وتعبيرات شائعة وسخرية ومفارقة وحكاية تذكر بحكاية وبطل ليس ببطل ، ومقاطع موزونة ومقفاة ولغة فلاحين أصيلة دون افتعال ولغة فصحى شديدة الرصانة والتهذيب ، ودراسة عميقة للشخصية المصرية بتنوعاتها المختلفة كما تتبدى الآن ، وعالم يتم رصده على نحو مكثف وخصب وعميق حاولنا الاقتراب منه من خلال اتكائنا على خصال الذات الفردية والجماعية ، وخصال الآخر كما تم رصدها من خلال شخصية المدنشن ، هذه الشخصية الروائية الفردية الاجتماعية المتميزة التى أبدعها الكاتب الكبير أحمد الشيخ على نحو فريد فى هذا الجزء المنفصل المتصل من خماسيته الروائية الهامة .

الهوامش

(١) Frager, R, & Fadiman, J. Personality.

(٢) احمد الشيخ ، حكايات المدندش ، القاهرة ، روايات الهلال ، فبراير ١٩٩٦

(٣) ابو حيان التوحيدى ، الاشارات الالهية ، الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٨١ ٠

تحليل مسودة «قصة قصيرة»

قراءة فى قصة «طبلة السحور»

لـ «عبد الحكيم قاسم»

الحنين للماضى :

بداية القصة هى نهايتها وفيما بين البداية والنهاية ثمة دورات استرجاعات دائمة لحركات حياة الراوى ولأفكاره وأحلامه ومشاعره .

بداية القصة هى فكرة تلح وتضغط وتتحرك وتختفى مؤقتا ثم تعود مؤكدة فكرة هذه الدورة الابدية المتعلقة بالطبلة وبالحياة وباكتشاف الذات وتحقيقها .

بداية القصة هى ذلك الاسترجاع للماضى البعيد الذى يحفر فى أعماق الذاكرة باحثا عن رمز كامن فى أعماق الماضى وفى طيات وعى الراوى يتعلق بذلك الرجل الذى كان يمضى بطبلته « فى ليل الحارات كتلة من الظل فى شفيف العتامة ، والقرية كلها قلوب مشدودة . الجلد مسلمة للاصداء العميقة الغليظة والايقاع مبهم قادم من أعماق الوقت ومنته فيه ، ديمومة مدورة باهظة نابضة » . لم تكن الطبلة مجرد دقات ايقاعية تتكرر متواترة فقط فى الليالى الرمضانية ، بل كانت نقطة تركيز بمعناها المحدد فى المقصودة بل معناها ودلالاتها ، الوحدة والاشتراك فى وتعيش بها ومن خلالها تستمر وتتوالد وتتكاثر وتمضى فى الحياة ، حركة متماسكة نابضة حية جماعية وحرة ، ليست الطبلة هنا هى الهدف بل صداها ، أى ما كانت تتركه فى نفوس سامعيها من احساس بالتوحد والوحدة والاشتراك فى شىء ما يجمعهم ويؤلف بين قلوبهم ، ليست الطبلة بمعناها المحدد فى المقصود بل معناها ودلالاتها ، الوحدة والاشتراك فى الشعور والفكر والحركة والهدف ، ليس الطقس الدينى المرتبط بالطبلة هو المقصود لذاته فى هذه القصة ، بل ما وراء الدين باعثا عليه أو ما يجب أن يكون باعثا له ، الوحدة والتماسك والاشتراك ليست علاقة الناس بالطبلة هنا علاقة ميكانيكية آلية مثل علاقات المنبهات بالاستجابات فى تجارب بافلوف ، ليست الطبلة منبه يثير استجابة اليقظة وتناول الطعام

مثلما كانت مصابيح بافلوف وأجراسه تستثير لعاب الكلاب ، العلاقة بين الطبلة والناس هنا علاقة معرفية أولا ثم هى بعد ذلك علاقة سلوكية ، علاقة معرفية فى انها تعنى يقظة الوعى والروح وليس يقظة الجسد ، وتعنى تنبيه شهية حب الحياة وحب الآخرة وليس مجرد التجمع على مائدة الطعام ثم الانصراف بعد ذلك والاستغراق فى عوالم النوم والغيبوبة الطبلة أداة لليقظة والتنبه والوعى والتفتح والاستمرار والمشاركة بالمعنى الكلى الشامل المتكامل لهذه الكلمات ، كما أن لها دلالات أخرى سنشير اليها فى حينها •

أو جالسين فى ظل الحيطان • صاروا غرباء على أهلى وناسى بما جد على قديم سنتهم من بدع من ارتداء الثياب ، وبما طرأ على رصانتهم من نزق فى الحديث والايماء والاشارة • صار لأهل قريتى مثال فى الحسن وفى التأنق واللطافة يغيب عنى رسمه وتتنافر ملامحه وتشذ عن تعقلى صفاته» •

بهذه الصورة الحاضرة التى يتم اسقاطهـا بشكل سالب فى عقل الراوى يبدأ ذلك القلق والاصطراع بين صورة « هنا » وصورة « هناك » ، صورة فى الخارج وصورة فى الداخل صورة حضر الراوى من خارج قريته هاربا منه اليها باحثـا عما افتقده خارجها فيهـا فوجد صورتهـا محاكاة سطحية عابرة لما يحدث خارجها ، قشور حضارة الفكر والسلوك والمظهر امتدت وتسللت واستولت على تلك الصورة الحلم القديمة ، لكن هذه القشرة التى جاءت يبدو انهـا لم تقف فقط عند مستوى السطح بل امتدت أيضا الى النخاع فغيرت بالسالب قيم التفكير والفصـل والابداع والعمل ، هذه المفارقة بين ماضى كان فيه ذلك التالق وحاضر توجد فيه هذه العتامة ، هذا التضاد بين لونين متعارضين حيث أن اسقاطهما على شـبكة الوعى يظهر ذلك التفاوت الحاد بينهما ، هذا الوعى الحاد بالتحولات الذى يفجع الراوى الذى جـاء حاملا فى ذهنه صورة قديمة ظنها ما زالت قائمة ، كل هذا يمهد الظهور للحركة الثالثة ، هذه الحركة الثالثة ليست جديدة تماما بل هى تنويع وتفصيل وامتداد ونشر للحركة الأولى فالقصة هى فعلا بؤرة مركزة لذلك الصراع الذى حدث فى وعى الراوى بين حركتين احداهما تتسلل من الماضى والأخرى تبرز من الحاضر ، لكن هذه الحركة المتسللة تظهر خافتة أولا وعلى استحياء ، ثم تبدأ شيئا فشيئا فى التغلب على حركة الحاضر حتى تستبعدها من الصورة وتقذف بها الى خلفية المشهد وتستولى هى على ساحته الرئيسـية ، يهرب الراوى من مداومة النظـر الى هذه التغيرات والتحولات التى رفضها وعيه وعارضها عقله وعجز شـعوره عن التالف معه ، وبابتعاده هذا عن ذلك المشـهد يواجه صـديق طفولته ، الشابورى ضارب الطبلة الذى وجده الراوى مازال فى صـورته الحلمية

التى تركها عليه ، لم تغيره السنون ولم تبدله الأيام « ان صديق الطفولة والصبا مازال على حاله أيام كنا نلعب معا ، وبينما فتكت السنين بى فى غربتى ، مر عليه الزمن خفيفا لم يعلم على كيانه علامة ، وأنا أجدبت فروة رأسى وأبيضت لحيتى وشاخ جلدى وتغضن حول عينين ضعف بصرهما » .

ان مواجهة الراوى لصديق طفولتـه تكشف أيضا عن ذلك التمسك الحاد لديه بكثير من أهداب الماضى ، أنه يسافر ويغيب وتمر عليه السنين وتعركه الأيام ويتغير مظهره الخارجى لكن باطنـه الداخلى يظل مشبعا كما هو ، متوهجا كما هو ، محبا لكل ما فى الحياة كما هو راغبا فى استعادة ذلك الحلم المفقود كما هو ، وأولى تعبيراته عن الدخول لعـالم ماضيه الحلمى الماضى وجدها فى شخص صديق طفولتـه ، الشابورى ضـارب الطبلة ، الذى وجده رغم موضه وشحوبه ونحوله كما هو محفوظا من عوادى الزمن وملامحه الطفلية مازالت كما هى ، موحيه وساحرة ، وسواء كان ذلك صحيحا فى واقع الأمر أم وعى الراوى المندفع بكل قوته وعنفوانه فى اتجاه الماضى ورموزه وشـخوصه هو الذى قام بهذا التحـرير الادراكى والتبديل التصورى لملامح الشابورى التى ظلت تتجاوز الزمن وتهرب منه وتحتفظ بخصائصها ثابتة ، فان الأمرين كلاهما يتسقان مع ذلك التحريك التدريجى الذى يقوم به وعى الراوى والخاص بتبديل مواضع الأشخاص والأزمنة والأمكنة ، فتحل كل الشخصيات والأمكنة والأزمنة التى كانت فى الماضى محل شخصيات وأمكنة وأزمنة الحاضر ، بل ربما كان الأمر الأكثر دقة أن نقول أن الأمر ليس مجرد تحريك ، بل هو مقاومة للتحريك ، فوعى الراوى يرفض تلك التحولات التى طرأت على الشخصيات والأمكنة والأزمنة لكن واقعة الحقيقى يتعلق بشخصيات معينة وأمكنة معينة وأزمنـة معينة وهى بالنسبة له هى الواقع التى لايقبل واقعا دونه والحقيقة التى لايقبل حقيقة سواها ، وهى بالنسبة له حاضره وجاثمه وقائمة دائما فى دائرة الوعى مضيئة ومستمرة .

يواجه الراوى صديق طفولتـه فى رجولته وهو مازال يحمل كل خصائص طفولته يحادثه ويطرح عليه الأسئلة ، وفى كل مرة يطرح فيها الراوى سؤالا لا ينتظر حتى يسمع اجابة السؤال من صديقه ، بل ينطلق بذاكرته الى هناك ، الى حيث طفولتهما المتفتحة وأحلامهما المتنامية وحيث كان الشابورى وأصبح رمزا لشىء ما بالنسـبة للراوى ، خـالد ومقيم ، « كان يلعب معنا ، ينزق مثلنا ، يجن ويخاطر ، يخرف ويهرف ، يثقـل ويسخف ، يهمد ويبوخ ، يكيد ويسخر ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفرح به ونحبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤذيه ، لكنه يبقى دائمـا مخصوصا بحالة نائيا بحقيقته ، لاتكون معاشرته وصالا ، ولايكون لمسه

يقينا ، جوهر له صفات غريب منطقها على ادراك الحواس » أن الشابورى رغم خصائصه الانسانية ، رغم نقائصه ومزاياه رغم مرضه وحيويته ، رغم كل ذلك يتحول في عقل الراوى شيئا وشيئا الى رمز فاتح لذكريات ومشاعر طالما ضج بها كيانه واعتمل بها وجوده ، انه آدمى وغير آدمى في نفس الوقت ، انه قريب وبعيد في نفس الوقت ، وهو مدرك ومفارق للادراك الحسى في آن واحد معا ، معاشرته ليست وصالا ولمسه ليس يقينا كما يقول الراوى لكنه يفرض وجوده وحضوره وجوهره على كل معاشرة ووصال ولمس ويقين وادراك ، أنه الرمز الفاتح للمعضلة الأساسية التى يعانيها الراوى بين حالات الحضور والغياب ، الحلم والواقع ، المثول والمفارقة ، تبدأ طبقات أخرى من الذاكرة تتفتح فتنكشف أوراقها ، وليست الذاكرة هنا وفى هذه القصة صندوقا يحوى مادة الغياب الماضى بل بوتقه تنصهر فيها خبرات حياة الراوى بلا انفصال بين المادة الماضية والمادة الحاضرة ، ما تؤكده هذه الذاكرة هو وجود تلك الطبقات التى تتداخل وتتفاعل معا مؤكدة يقين الراوى وقناعاته الدائمة ، تبدأ طبقة الذاكرة البعيدة فى الحضور ، يعرض علينا الراوى مادة مسجلة كما لو كانت قد كتبت فى التو واللحظة لطفولة قلقة مستكشفة متنامية متفتحة ترغب فى الفهم والمعرفة : حروف المادة المطبوعة على تلك الصفحة القديمة الحديثة من الذاكرة تشكل لنا مادة متبلورة فى صورة مضيئة خاصة بتلك الأيام الأولى المشبعة من حياته ومن وعيه ، حين كان يصحو على « فجيعة الضحى العالى » وحيث كان يفاجأ بيقظته المتأخرة بينما الشمس تفرش أشعتها الصاخبة فى أرجاء المنزل يصحو وقد فاته ـ حيث كان نائما ـ أن يصحو فى وقت أراد فيه أن يصحو حيث تكون الصحوة حلما ومراما وامتلاكا للحظة هاربة أراد أن يمسك بها ويعيش فى نورها حينا من الزمن ، تكون صحوته المتأخرة مصحوبة بالالم والحزن والاحساس بالفجيعة فيجرى الى أمه « أصرخ بها » يا أمى : أمى لم لم توقظينى للسحور ؟ « وأبكى ، موصول قهرى بنهر دمع حارق فى داخلى ، أبكى » آه ، يا أنا ! « تواسينى أمى منفطرة القلب من أجلى وضاحكة على » يابنى ! هذا ما أكلنا منه فى سحورنا هاهو هنا : كل ! « وأكره أمى كما لم أكره شيئا من قبل ، انها لاترى لهفتى وشغفى ، تنكر شوقى وتستخف بحنينى أضرخ بها : « لا أريد طعاما ! أريد أن أصحو للسحور وأن أرى الطبلة ! » تكلمنى أمى معذبة الملامح بين الضحك والرثاء : « أذن الليلة يابنى وأقظك للسحور ! الليلة يابنى ! أوقظك للسحور ! الليلة يابنى ! الليلة ان شاء الله ! » لاتعزينى الكلمات أبكى حزنى لما فاتنى وأقول لها : « هذا ماتقولين فى كل مرة ، ولا أصحو للسحور أبدا ! آه يا أنا ! » .

وفيما بين حالات النوم واليقظة واسترجاع الماضى وادراك الحاضر تمضى القصة كاشفة لنا مراحل مختلفة من وعى الراوى ، وعى طفولته ووعى يفاعته ووعى رشده ورجولته يتحادث الراوى مع الشابورى وينظر الى وجهه ويتذكر ، ويطرح عليه أسئلته ويحصل على أجوبته ولا يهتم بهذه الأجوبة فى حد ذاتها بل يمضى بعيدا الى هناك ، حينا الى غربته وأحيانا أكثر الى ماضيه وطفولته ، ويعود المقطع السابق الذى ذكرناه من القصة فى موضع آخر تال منها يعود وقد حمل شحنه أخرى من الوعى ومن الشعور الانسانى ومن الاحساس أيضا بالفقد والاستلاب والعزلة يتذكر الراوى حادثة يقظة مفجعة أخرى فى طفولته وقد فاته أن يصحوا أيضا وقت مرور الطبلة ، يصرخ أيضا غاضبا باكيا قائلا لأمه « يا أمى » لم لم توقظينى للسحور ؟ » وجه أمى حنون كما لم يكن وجه أم ، تكلمنى معذبة الملامح بحنان وجهها « يابنى كم أشفق عليك من ساعة ليلية غريبة فى الوقات » أنتحب لأمى مفطور القلب بوجيعة الأمانة الثقيلة المقدرة أقول لها : « يا أمى هذه الساعة موعدى ، والعزف على البرق علامتى ، والفزت مقتلى ! » تغمض أمى عينيها وتطوح وجهها الى اليمين والى اليسار تعانى تباريح الفكرة والظنون تقول لى : « آه يا بنى ! كم أشفق عليك من اللحاق اشفاقى عليك من الفوت ! يا طفلى يا بن رحمى ! حشت عنك الأقدار بيدى ، بينا أرضعك لبان قدرى ! » وصوت الطبلة يقترب ، ايقاعها الغريب بعيد غائر سحيق يتسلق من العدم حافة الكون اللا نهائى » ° ان ما أضافه الكاتب الى هذا المقطع هو وعى الكبار الذى يواجه وعى الصغار ، وعى الكبار ووعى الصغار يواجهان بعضهما البعض فى الماضى أولا حيث يتوفر الفهم من الكبار والاندفاع من الصغار ثم فى لحاضر ثانيا حيث يحدث تفهم من الصغار الذين أصبحوا كبارا لذلك الفهم القديم لدى الكبار ، وعى الطفولة هنا حيوى مندفع مستطلع ومستكشف راغب فى الامساك بكل حدود الزمان والمكان ، وعى الطفولة غريزى بدائى تلقائى يريد للمعرفة لكنه يعيش فى حدود الآن والحاضر ويرغب فى الاندفاع نحو المستقبل ، انه يتعجل النمو والتطور والارتقاء والامتلاء بالحياة ، أما وعى الكبار ، الأب والأم فى القصة ، فيمتلك الفهم والحكمة والمعرفة الرصينة ، خبرة الحياة والوعى بحدود الطفولة ومراحل الحياة المختلفة ، قرر الطفل فى المقطع قبل السابق أنه قد كره أمه حين لم توقظه للسحور كما لم يكره شيئا فى الحياة ، أما فى المقطع السابق فوجه أمه يمتلىء بالحنان المعذب وهو تعبير انعكس على الوجه من خلال صراع دار فى باطن الأم بين احساسات الفهم ثم الخوف والشفقة والحب والتعاطف والحنان وقد اعتمل كل ذلك بباطنها وهى تعانى صراعاتها بين فهمها للحياة واشفاقها على طفلها من اندفاعه ورغبته فى الوصول قبل موعده ° ان الفهم المضاف الى الوعى فى هذا المقطع اليس مضافا الى وعى الأم فحسب ، بل هو مضاف

أكثر الى وعي الطفل ، أو هو فهم مضاف الى وعي الراوي الراشد الذي ينظر الآن الى نفسه في مسقاط ضوء ذاكرته أيام كان طفلا مندفعا .

ان مفاهيم وتصورات الطفولة في الماضي أضيفت اليها مفاهيم وتصورات عامة أخرى لفهم هذا العمل الفني بشكل عام ولفهم تصورات الراوي الذي هو ، بطريقة ما ، الكاتب بشكل خاص ، ان الماضي ليس صورة وردية زاهية فقط ، كما انه ليس صورة قائمة كأبيه مظلمة فقط ، انه مزيج من كل هذا ، وفي تعاملنا مع هذه المادة الماضية التي مازالت حاضرة في نخاع وتصورات وأفكار ومعتقدات الناس في حياتهم وتفاعلاتهم ينبغي أن نستعين بالفهم والعقل كي نصل الى النقاط المضيئة في ذلك الماضي وننميها ونستفيد بها في الحاضر والمستقبل ثمة نقاط مضيئة في الماضي فعلا حاول الكاتب وضع يده عليها خلال عمله ، هناك التماسك المفتقد والتكاتف الضائع والتساند المسلوب والوحدة الغائبة ، كانت هناك أشياء في الماضي لم نفهمها جيدا ، فلم لا نعيد اكتشافها شريطة ألا نقف عندها طويلا أو نكتفي بها ؟ قد تكون في تلك الأشياء بعض الجذور التي قد تعطينا تمايزا خصبا ، لكن هذه الجذور يجب ألا تمتد لتشمل كل أشجار حكاتنا كلها ، الواقع أكثر رحابة من الماضي ، والمستقبل يحتاج منا الى أن نفهم الماضي ونستكشفه جيدا كي يساعدنا ولا يعوقنا ، الهدف هو المستقبل وحياتنا موجودة في منطقة مضيئة هناك في الأمام لا في الخلف ، يجب أن نسعى اليها ولنتقدم نحوها ، قد يعطينا الماضي دفعة للأمام ، أما اذا كان سيجذبنا للخلف فلنتخلص منه ، ليست شخصيتنا التي نسعى اليها موجودة في الماضي فقط ولا في الخارج فقط ، شخصيتنا تظهر أكثر في سعينا الدائم الدؤوب لتحقيق ذواتنا والكشف عن كل امكانياتنا الابداعية الخلاقة والسعي في اتجاه الهدف البعيد المستقبل والشخصية المتميزة ، قد نستعين بالماضي أحيانا وخاصة نقاطه المضيئة ويجب أن نستعين أيضا بنقاط الخارج المضيئة أيضا ولنتحرك بشكل كلي متكامل نحو المستقبل . قد يبدو هذا خروجا عن القصة لكنني لا أعتبره كذلك ، فالقصة فيها هذا الحنين للماضي لكن فيها أيضا هذا التلميح للاستفادة من العناصر المضيئة في الماضي كذخيرة مشعة للحاضر والمستقبل ، والكشف عن تصورات الراوي تجاه الماضي والحاضر والمستقبل يمكن أن يكون أيضا أحد المداخل الأساسية لفهم هذا العمل الفني بشكل خاص ولفهم أعمال عبد الحكيم قاسم بشكل عام .

التحولات :

بعودة الراوي الى قريته بعد غيبته يواجه بالتغيرات والتحولات الكبيرة التي طرأت على الناس والأمكنة وأساليب الحياة والعمل وقد سبق

أن أشرنا اليها ، تدريجيا يراقب الراوى عالم الخارج وتدريجيا يقفل عائدا الى عالم الداخل ومتراوحا بين عالمى الخارج والداخل يروى حكايته ، وشيئا فشيئا تبلغ المقارنة بين الحاضر والماضى حدتها خاصة فى أوقات الصلاة وممارسة العبادات وفى الليالى الرمضانية الحالية مقارنة بالليالى الرمضانية فى الماضى ، ان نوستالجيا الماضى مازالت مهيمنة ، والاحساس الجماعى مفتقد بل ومفقود والاغتراب الفردى حاضر وجاثم ، حتى احساس الراوى بالمكان والزمان فى الحاضر أصبح غير ذلك الاحساس القديم « أرقب المغرب ضجرا ملولا » ان هذا ليس موعدى ، يمضى بى اليه لوقت قهرة واستلابا ، اصفرار الشمس هذا على الفروع وأعالى الحيطان انما هو شحوبى وكآبة نفسى . هذه الساعة قبل غروب الشمس وأفول النهار ساعة حسنة ، وكان ينبغى أن تكون هادئة ، لكنها تروعها وتزلزلها من أساسها مكبرات الصوت تجأر بأشرطة التلاوات والمواعظ المرعبة » .

لقد حل الملل واستولى على مواقع الحيوية والتجدد ، وملأت الكآبة أمكنة البهجة الوقت لم يعد وسيلة للتحقق والحضور بل طريقة للفقد والغياب ، يتوحد الراوى مع الكائنات الحية ومظاهر الطبيعة الأخرى ويخلع من نفسه عليها كآبته وشحوبه ، الضجيج حل محل السكينة والضوضاء أبعدت الهدوء وطردته من باحة الحياة ، هذه الكآبة والضجة ومظاهر الأذى النفسى التى تهاجم حواس الراوى ومشاعره تقابلها حيوية خصبة معاكسة تفتح بوابات للتذكر والخيال البصرى « فى الزمن القديم كانت السهرة الرمضانية تبدأ فى دوارنا بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر فى الجامع الكبير ، ويجلس أبى فى الشرفة يسامر ضيوفه ويرتل الشيخ أحمد فقى الكتاب آيات القرآن من على دكة فى آخر الردهة ويصنع العم حسن القهوة فى ركنه قريبا من الفقى . الآن أسأل نفسى عن السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ أكان يفيض على من فرحة الأب بضيوفه فى الشرفة ؟ أم من مجلس المقرئ على دكته وإلى جانبه من يفرد المصحف الكبير على حجره ويتتبع السطور بعينيه ، أو من ينصت ويستعبر ؟ أم كان السحر يأتى من مجلس صانع القهوة ، قدامه يوشى موقد الكيروسين ، عليه الابريق ، وهناك من يساعد بغسل الفناجيل أو جلب الماء أو المسامرة بحديث طيب ؟ من أين أتى السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ درت بسؤالى من مجلس ، كان الدوار سعيدا والشياطين كبلت وأمن الليل ، أمن محضن الأم » .

مازال لدى الراوى ذلك الحنين القديم لذلك السحر ، مازالت لديه هذه الرغبة الخلابة للعودة الى احساسات الطفولة الأولى البكر حيث الحنين وحيث التماسك وحيث السحر وحيث الدفء الانفعالى الذى يكون فى أقصى

درجاته في تلك اللحظة الخاصة التي يستشعرها الطفل بينما تقوم أمه باحتضانه ، ان المقابل لذلك الآن هو البرود وهو التشتت وهو الاستلاب وهو الوحدة وهو الملل وهو فقدان البهجة « أطير الى دارنا فزعـا كبومة تخيفها الأصوات والضوضاء • أسرع الخطى تحت رجوم مكبرات الصوت تجأر بالتراتيل والغنج ، بالوعظة الحسنة والدعارة • أفر من الضحك والزعيق من خبط أوراق اللعب في الطبالى • أدفع بابي أفتحه اجتاز مقبرة وسط الدار الى مرقدى هنا على ظهر الفرن • أنام كل ليلة مبكرا • أمضى عبر الليل الى نهار رمضان دون طعام ، أجوع حتى يؤذن بالآكل فى دورة مرهقة مملة » • ان الراوى يهرب من المكان الخارجى حيث البيوت المتغيرة الى فوضى فى العمارة والناس ، المتحولة الى عشوائية فى التفكير والسلوك الى المكان الداخلى حيث مازالت هناك بعض زوايا الماضى وعناصره محتفظة ببريقها القديم ، انه لا يستطيع مداومة النظر الى عناصر الحاضر المتحولة : الناس الذين اكتسبت ملامحهم سمات التشكك والارتياب ، ولمحاصيل تغيرت وتلفت وجفت الضروع وتبدلت المواســم والأزمنة « الشجيرات هزلانة ضاوية شاحبة على طول الخطوط فى فدانى الصغير ، استعصى على سر عجزهـا وآفتها وقفلت راجعا ، أمشى بجوعى فى النهار الرمضـانى القائظ » • جائع بلا ورع ولا نية ، فقط لادفع عن نفسى مذلة أن آكل فى النهار والناس حولى جوعى • أمر على دارنا ، قفرت شرفته من أبى وأصحابه وعلى الأرائك البلى والتراب » •

أن التحولات التى حلت بالنباتات والحيوانات والنـاس والمكان والزمان حلت أيضا بالراوى زغم اندفاعه الحاد نحو زمان ثابت ومكان غير متغير ، زمان ومكان يواجدان معا فى أعماق وعيه وذاكرته ، انه شيئا فشيئا يدرك ذلك التحول الذى طال كل شيء وأبدله الى نقيضه ، وهو يدرك أن ذلك التحول قد جاء نتيجة للفقدان ، فقدان ذلك الشعور القديم بالهدوء والتماسك والاحساس بالآخر ، أما ما جاء الآن فهو التشكك والخداع والارتياب واستخدام الأداة للقيام بوظيفتها وعكس وظيفتها ، وذلك الاتجاه السلوكى الواضـح فى فوضى استخدامنـا للأشياء حتى تفقد تمايزهـا وشخصيتها ، فمكبرات الصوت « تجأر بالتراتيل والغنج ، بالموعظة الحسنة والدعارة » أفر من الضحك والزعيق ، خبط أوراق اللعب فى الطبالى « ان ذلك الاختلاف والفوضى هو ما يحاول الراوى البحث عن نقيضه من خلال بحثه فى أعماق ذاكرته عن مشاهد ورموز كانت مضيئة هناك ، لكن هذا البحث يبدو وأنه أحيانا لا يستطيع الهروب دائما من حصار الحاضر الذى يخاطب حواسه فى كل لحظة من لحظات حياته ، ان دورة الماضى التى كان الراوى يستعجلها فى طفولته كى تمر وتحدث وتتكرر وتتحول الآن فى حاضره الى دورة مرهقـة مملة بطيئة الايقـاع كئيبة الحركة ،

والتحولات التى تحدث لا تشمل قريته بعناصرها الحية والساكنة فقط بل تمتد شيئا فشيئا لتشمل عناصر أراد هو ذاته أن يبعدها عن التحول، ان التحولات فى اتجاه السلبى تمتد تدريجيا لتشمل صديقه الشابورى وتشمله عوذاته كل عناصر وخصوصيات واقعة ، وهناك دائما فى القصة تلك المقارنات التى يعقدها الراوى ما بين عناصر الماضى الحية والساكنة وخصائص وعلاقات هذه العناصر ثم التحولات التى طرأت عليها فى الحاضر ، وتبدو لدى الراوى كما لو كانت هناك نزعة لرفض الحضارة الحديثة ولفظ كل منتجاتها ، لكن هذه النظرة تبدو سريعة وسطحية حيث أن نهاية القصة يحدث فيها ذلك التركيب الأصيل بين الماضى والحاضر ، ان الحاضر ممثل فى حالة انفصاله وقبل وصول الراوى الى الوعى الكلى فى صورة مشهد تحضر فيه كل عناصر وعلاقات التفكك والانهيار فالجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا » ، وهذا الصمت « المنصوبة سرادقاته المتربة فى الباحة أزلى لم يجرب أنسا ، هذه الدار ليست دارنا ولا تشبهها لوكما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهجها ، جلست فى الباحة تمتد أمامى شواهد قبور التذكر وأنا الثاكل الوحيد « ان الحاضر ميت والماضى حى والكلام صمت والصمت كلام » كل ذلك بمعناه الدلالى المجازى ، يحيط الراوى مصباح الزيت القديم بكل مشاعر الحب والتكريم ففى نوره تصح جميع الأشياء وتتوهج ، أما المصباح الكهربى ، فهو ضعيف التيار مشنوق من حبله فى السقف ، شاذ وغريب ، لكن هذه النظرة سوف تتغير فى نهاية القصة حين يمتلىء المصباح الكهربى بقوته وينشر ضوءه على كل المكان ، عموما تبدو علاقة الماضى بالحاضر فى هذه القصة علاقة مركبة ، وهذه العلاقة لن تكون واضحة ومتبلورة الا بتعرفنا على المفتاح الأساسى لهذه العلاقة : طبلة السحور .

ما هى طبلة السحور ؟

يكثر الراوى من التساؤل حينا مع الشابورى فى طفولته ، وأحيانا أكثر مع نفسه فى طفولته ورشده « ما هى طبلة السحور ؟ طبلة السحور . . ما هى ؟ » وتكون كل الاجابات مؤكدة لحقيقة واحدة وحيدة لا يقبل سواها ، طبلة السحور رمز وأداة فاتحة لعالم آخر مقابل لهذا العالم ، طبلة سحور حلم ، طبلة السحور حقيقة ، طبلة السحور رمز وعلامة على رمز وحقيقة ، وحياة الراوى كلها بحث عن هذا الرمز وهذه الحقيقة وهو يطرح دائما على نفسه تساؤلات من قبيل « أليست الحقيقة الموجودة داخلى أكثر الحقائق يقينا ؟ لماذا اذن أبحث عن برهانها حولى ؟ لماذا أشرط يقينى بما ليس من جوهرة ؟ الأليق أن أتصرف وأصمت وأغمض ، وأن ابتهل لايمانى ، ذلك هو كبريائى ورقبى مواعيدى ، لا تأخذنى قبل ادراكها سنة ولا نوم » . ان الطبلة تبدو هنا كما لو كانت مخلوقا سحريا يقبع فى

المسافة الفاصلة بين الظل والنور ، اليقظة والنوم ، الحقيقة والحلم ، انها ليست ذلك الجسم الأسطوانى المفرغ الذى يجمع بين نعومة الجليد المشدود وخشونة الخشب أو الفخار والذى يصدر أصواتا معينة حين ترتطم به العصا فى يد المسحراتى فى ليالى رمضان كل عام ، بل هى يقين مقيم هنا فى وعى الراوى بكل المعانى الطيبة ، الجميلة والخيرة ، الخالدة التى هى أقرب من غيرها الى طبيعة الانسان وحقيقة الحياة ، تلك الطبيعة والحقيقة التى نالتها كل مظاهر التغير التى أراد الراوى الهروب منها أحيانا ومواجهتها أحيانا أخرى • أنه يقول لنفسه دائما « تخمد الحقائق خارجى فتتوهج حقيقتى وتزهو » يتتبع الراوى علاقته بالطبلة فى مراحل حياته المختلفة ، تغيرات مفردات وعناصر حياته ، تغيرات علاقاته بالناس والمكان والزمان ، لكن ظلت علاقته بالطبلة ثابتة خالدة سرمدية لا تتغير ، هى يقينه الوحيد ، وحلمه الذى أرقه وأيقظه فى ليالى الغربة المدلهمة ، وفى أماسي الوطن الغائبة يتوحد الراوى حينا بالطبلة فتستمد لغته ايقاعها ومفرداتها من الايقاع الصوتى المميزة للطبلة ، فيعلوا ايقاعها فى نفسه محاولا أن يتغلب على الايقاع الحاضر لكآبته « ابتسمت مكتئبا وأنا أتذكر طبلة السحور • كان الليل دليلى اليها • الليل الرمضانى اليقظانى بالنور والتراتيل والمؤانسة كان سكنى لى الخفق الحبيب ، الى الايقاع العجيب ، الضرب على الجلد المشدود • لم أكن بعد قد شهدت الطبلة فى عمرى أبدا ، وان كنت عرفت دائما أنه منذور قلبى للرنين المروع قدر مقدور على النطفة حتى وهى مازالت عاطفة ونية • قدر أحيانى وأبقانى فى الليالى القديمة سهرانا مراقبا ، وهزمنى النوم قبل الساعة السحرية ، أفقت من نومى على فجيعة الضحى العالى » يبدأ هذا المقطع وينتهى بحروف وعلاقات حروفية خفيفة لينة خافتة الرنين الى حد ما مثل اللام والياء ، لكن فى قلب المقطع تحضر حروف ناقلة لايقاع الطبلة ورنينها كالقاف والظاء والدال والنون والفاء وهذا التصوير ينقل رغبة جارفة لدى الراوى فى التوحد مع هذا الرمز وامتلاك تلك اللحظة ، وهو امتلاك قد يبدأ بالصوت، ذلك الصوت التى يتحول الى معنى ، يتحول الى كلمة من خلالها يبدأ الوجود الحقيقى •

ان علاقة الراوى بالطبلة هى علاقة وجود ، كما انها أيضا علاقة مراحل للوجود وعبور لمراحل الوجود ، ان الطبلة هى أداة رمزية لعبور الشخصية ، فى القصة بين الحالات التالية :

١ — من النوم الى اليقظة ومن اليقظة الى النوم أى بالمعنى البسيط : من حالة معينة من حالات الوعى الى حالة أخرى من حالاته أو تحولاته •

٢ — من الافطار الى الصوم بكل ما تعنيه معانى الافطار والصوم من دلالات الضعف والمجاهدة والقوة والارادة .

٣ ـ من الهدوء الساكن الصامت المرتبط بالنوم والموت الى الرنين اللحن الأليف الحبيب الباعث على الحياة وعلى تجدد دوراتها •

٤ ـ من الفردية الى الجماعية ، فالانسان وحده في الليل ينام ويغيب لكن الطبلة توقظه وتوقظ غيره فيتجمع الناس حول شيء ما مشترك واحـــد •

٥ ـ من السلبية الى الايجابية ، فالطبلة توقظ النائم السلبي المستقبل وتحوله الى يقظ فاعل نشط ايجابي يبدأ الحياة أو يستعد لبدء يوم جديد من المعاناة والمكابدة •

٦ ـ من الطفولة الى المراهقة ، وهذا يجعل الطبلة فعلا رمزا طقسيا عبوريا يجمع في طياته كل المعاني النفسية والاجتماعية السابقة ، فالطبلة لها معناها في نقل الانسان من النوم الى اليقظة ومن غيبة الوعي الى حضـوره ، أي أن لها معنى اخراج الانسـان من غيبوبة النوم الغامضة الى وهج اليقظة المتألقة ، ومن غياب الموت الى حضور الحياة، ثم ان لها أيضا معنى عبور الانسان من طفولة وعيه بكل ما فيها من ذكريات وأحلام الى رشادة عقله بكل ما فيها من أفكار وتصورات ، والقصة التي نناقشها هي تردد وتراوح وتصوير دائم بين عمليات العبور ومقاومة العبور لدى الراوي ونواتج هذا العبور، بين محاولاته تجاوز مرحلة ثم محاولاته العودة الى تلك المرحلة التي تجاوزها حين يكتشف دائما أن المرحلة الماضية كانت أفضل من المرحلة التي تم العبور اليها ، أو أن هناك مرحلة ما أخرى ، يمكن أن تكون موجودة وتكون أفضل من كل هذه المراحل ، والمرحلة تفهم هنا بمعنى مرحلة الوعي (النوم ـ اليقظة والموت ـ الحياة والصمت ـ الكلام والجهل ـ المعرفة) أو مرحلة الجسد (الراحة ـ التعب ـ أو العكس والجوع ـ الشبع أو العكس) • أو مرحلة العمر (الطفولة ـ المراهقة ـ الرجولة ـ الكهولة) • وهي أيضـــا رمز لحالات الوعي الجماعي المختلفة أثناء التماسك أو التفكك ، ورغم كل عمليـات المرور والعبور والانتقال هذه ظلت الطبلة تقوم بدورها البارز كحقيقـة وجودية تغلق بها كيان الراوي ، يتتبع الراوي الطبلة في يقظته ونومه ، وفي غربته وحضوره ، في طفولته ويفاعته ورجولته ، يتتبع دائما صوتها أما واقعيـا أو تصوريـا أو تذكريا وتتغير انفعـالات وهواجس نفسه ما بين البهجة والكآبة مع تغيرات ايقاعات الطبلة ما بين الحضور والخفوت ، تصبح الطبلة هي البادئة لدور حياته وهي التاهيـة لها وهي المسيطرة عليها الآن ديمومتها ، والصوت

يقترب ، قادما على من كل صوب ، متفجر فى من داخلى ، يهزنى ، يرجفنى ، ينثرنى رمادا فى كل حبة من صوت ورجع ، شوق ودمع ، اننى أنا هذه العتامة الفضية الجليلة ، ندى بارد الأعضاء وخائف يسع هذه الدنيا خوفى ، الفراد ضراعتى على شسوع العالم ، مغمض العينين ، شامخ الأنف ، ممدود الذراعين ، مبسوط الكفين ، عرقانا ودامعـــا » .

تتغير انفعالات الراوى ابان تذكراته مع تغيرات ايقاعات الطبلة ، تتحول الطبلة الى سر لوجوده وجوهر لحياته ، مع اقتراب صوتها يجد ذاته ويكتشف سر أزماته ، يكبر وعيه مع اقتراب صوتها ويخبو مع خفوته وشحوبه ، يكبر ويكون له فى مجلس الكبار مكان ومع ذلك يظل انشغاله بالطبلة « مازال بعد حارقا ، يسمع المتسامرون صوت الطبلة ويبتسمون أسأل الوجوه الكهلة المبتسمة أليس فى كل مخيلة : طفل مؤود بسؤاله العصى ، يظل فى حضنه نابضا بلا جواب ؟ اننى كبرت حتى قبلت ، لكننى بقيت أعجب للمرارة تخالط فرحتى بنفسى وتكبر معى بمقدار ما أكبر حتى عزمت على السفر » ، وتجربة هذا السفر لا تحضر فى القصة الأولى الا فى شكل لمحات سريعة واشارات عابرة كما لو كان الراوى يريد نسيانها وابعادها تماما عن ساحة الوعى وجدران الذاكرة . يقوم الكاتب بتقطيع مشاهد القصة فتتداخل فيها لحظات الماضى مع لحظات الحاضر ولحظات الوعى مع لحظات غياب الوعى ، لحظات اليقظة مع لحظات النوم لحظات الخارج مع لحظات الداخل وفيما بين هذه اللحظات تحضر الطبلة دائما بايقاعاتها ودقاتها وحاملها والعتمة الشفيفة التى تصاحبها ، والنور والظل اللذين يحيطان بها ، والحياة بكل تفاصيلها ومفرداتها ومكوناتها التى تكتسب خصائصها المتميزة فى وعى الراوى من تأثرهـا بصوت الطبلة وبحركة حاملها « يزداد صوت الطبلة اقترابا ، ويزداد خوفى أن يأبى أبى على مساعدته ، أنظر متوسلا حتى أرى اقبال أبوى على ، أسلم يدى ليدين حانيتين ، أبى وأمى عن يمينى وشمالى ، يد أمى صلبة خشبة ويد أبى سمينة ناعمة . وجه أمى فيه تعب النهار والهم بمواعيد الليل والقلق من أجل غيرى وجه أبى فيه أنفاس من قراءة الشيخ أحمد المبحوح الكسير الصوت ، أقوم . وهن مسنود من يمينى وشمالى بحول أبى وصلابة أمى . أقوم رجلاى خائرتـان ، لكننى معلق طـائر على متن حنان أبوى غرفتنا ترحمها انفاس نوم أخوتى ورائحة اناء البولة ، وأنا أرقص معلقا فرحانا والطبلة تهوى الى .

تتداخل مستويات الوعى هنا ، يتداخل وعى الصغار بوعى الكبار ، وعى الصغار الذين صاروا كبارا بوعى الكبار الذين صاروا أكبر ، تحضر

فى ذهن الراوى وقد كبر تلك المقارنات الدائمة التى كان يقوم بها عقله بين صورة أبيه وصورة أمه . صورة وجه أبيه بما فيه من انفـاس قراءة الشيخ أحمد بصوته الكسير المبحوح الذى انعكس فى ادراك صورة الأب على أنها كانت أكثر وأكثر خفوتا لكنها أكثر سـحرا ومتجهة الى اليمين وصورة الأم الأكثر صلابة وأكثر انشغالا بالحياة وصورتها فى ناحيـة اليسار ، لكن الصورتين معا تكونان صورة واحدة من الحنان الخالص الكامن هناك فى أعماق الذاكرة والذى يختلط مع صورة الأخوة والأخوات وصورة الطبلة والفور الذى يغطى جميع المخلوقات التى تقيم مع الراوى فى المنزل ممتزجا بصوت الطبلة الذى « يرن على كتلة واجهة دار الحريرى قبالتى ، تنفطر الملامح الحجرية وتعانى الجدران قدامى كأنما فى صميم غابيط الطوب قلوبا شقيقة لقلبى . يقترب الصوت ، أدرك اقترابه وكيف سيكون حضوره وشهوده ، وكيف سيبتعد مرة أخرى ، يغيب فى غور سحيق حتى يشبه البدء الختام ، يلتئمان بلا ثغرة فينفيان الغياب ، وأنا أستحضر اكتمال الدورة ، أعيش الرقبى والتحق والانصرام فى تعاقب ملهوف وفرح وأسى » .

ان الوعى هنـا يسترجـع الصوت ويتوقعه ، فهو يعرفه ويدركه ويعايشه ، ويسترجع ذكريات خاصة كانت له فى المكان ، وصوت الطبلة موجود بداخله أكثر مما هو موجود بخارجه ، هذا الوعى يتحرك شيئا فشيئا نحو النضج والاكتمال ، ان دورة الماضى السريعة ودورة الحاضر البطيئة تنصهران معا شيئا فشيئا وعبر القصة فى ذهن الراوى فيكونان لنا دورة ثالثة يمتزج فيها الحضور بالغياب والاثبات بالنفى ، دورة تجمع بين الانتظار والترقب والتحقق وما يصاحبه من لهفة وأفراح وبين الشعور بالانصرام والانقضاء وما يصاحبه من أسى وآلام ، ويدرك الراوى صاحبه الشابورى فى صورة أخرى ليست مخالفة ولكنها مضاعفة كاشفة ليس هذا الشابورى الذى عرفته ، وهو أيضا ليس الشابورى الذى عجزت عن معرفته ، أنه حالة ثالثة مشتقة مما يلابسنا من حال يستبهم كلما اشتد الدورى فى غياب حتى الذهول ، وحضور حتى انتقاء الماضى والآن ، وحتى يكون كل التعبير تسـاؤلا ملحاحا يدق . بقبضـة من حديد على حافظة الدنيا نشد أنا لاجابة منسية » .

ان الحالة الثالثة هنا هى الحالة التى توصل اليها وعى الراوى بعد حفره الطويل فى أعماق ذاكرته ، هذه الحالة هى حالة ما بين المعـرفة والجهل ، الشك واليقين ، حالة حدسية ذات كشف مباشر تستعصى على المنطق الجامد ، استبصار بالواقع والذات فى رؤية سريعة مباشرة مع حدوث انصهار بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات حالة ملتبسة يكون

الحضور فيها وبها ومنها واليها ممكنا فقط من خلال الغياب ، حالة يمتزج فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ديمومة أبدية مستمرة ، في مثل هذه اللحظات التي نادرا ما تزور الوعي يحدث ذلك الكشف والاقتراب من الحقائق الخالدة ، وقد كانت وسيلة الراوي للاقتراب من هذه الحقائق وتلك اللحظات هي طبلة السحور ، فمن خلال دقاتها طرح الأسئلة ومن خلال ايقاع هذه الأسئلة وتراكمها حدث ذلك الكشف الذي يبدو مباشرا لكن الطريق اليه كان مفروشا بالأسئلة الصعبة والاستفسارات العصبية ، وقد عبرت هذه الأسئلة والاستفسارات عن تلك الروح القلقة المنبثقة المستطلعة التي تبحث وتتحرى وتتساءل وتتشكك وتعبر عن رغبة عميقة في الفهم والمعرفة ، ان عمليات الحفر التي قامت بها دقات الطبلة وأسئلتها كشفت عن ذلك الوعي الخاص لدى الراوي ولدى الكاتب بسر الحياة وسر الانسان وحيث تظل الطبلة موجودة دائما ويمضي صوتها لكنه كما يقول الكاتب « لا ينصرم ، انما آل الى محاق في دورة مقدورة أبدية » .

والرجل يمضي بها في ليـل الحارات كتلة من الظل
في شفيف العتامة ، والقرية كلها قاوب
شدودة الجلد مسلمة للأضداد العميقة
الغليظة . الايقاع مبهم قادم من أعماق
الوقت ومنته فيه ، ديمومة مدورة
باهظة نابضة ، بينما رق الفؤاد
المستلب نهب للصوت وللتذكر .

. . .

كنت أفيق من نومي على فجيعة الضحى العالي ، وأن أحدا لم يوقظني للسحور . يعصر الغوث قلبي . أقفز من فراشي على ظهر الفرن الى قعر الغرفة ، فالى وسط الدار . أجري الى أمي ، أجذبها « من طرف ثوبها » ، آخذها الى من انشغالها ، أصرخ بها : « يا أمي ! أمي ! لم لم توقظيني للسحور !؟ » وأبكي ، موصول قهري بنهر دمع حارق في داخلي ، أبكي : « آه يا أنا ! » تواسيني أمي منفطرة القلب من أجلي وضاحكة على : « يا بني ! هذا ما أكلنا منه في سحورنا . ها هو ! هنا ! خذ ! كل ! » وأكره أمي كما لم أكره شيئا من قبل . انها لا ترى لهفتي وشغفي ، تنكر شوقي وتستخف بحنيني . أصرخ بها : « لا أريد طعاما ! لا أريد طعاما ! أريد أن أصحو للسحور ، وأن أرى الطبلة ! » تكلمني أمي معذبة الملامح بين الضحك والرثاء : « اذن الليلة يا بني أوقظك للسحور ؟ الليلة يا بني ! الليلة ان شاء الله ! » لا تعزيني الكلمات . أبكي حزني لما فاتني : « هذا ما تقولين في كل مرة ! ولا أصحو للسحور أبدا ! آه يا أنا ! » .

بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر فى الجامع تبدأ السهرة الرمضانية فى دوارنا • أبى جالس فى الشرفة يسامر ضيوفه • الشيخ أحمد قى الكتاب يرتل آيات القرآن من على بركته الكاتب لاينصرم « انما آل الى محاق فى دورة مقدرة أبدية •

هذه الأسئلة وهذه الاجابات التى طرحها الراوى فى واقع الأمر ليست كافية ، انها تحتاج منا أيضا أن نمضى خطوات قليلة أبعد مع صوت الطبلة فى أعماق كاتب القصة ومبدعها عبد الحكيم قاسم ، وفى واقع الأمر ليست هناك فروق كبيرة بين قناعات الراوى وقناعات الكاتب فالراوى هو الكاتب والكاتب هو الراوى ، لكن تظل هناك بصفة خاصة فى هذه القصة امكانية لشىء قول آخر جديد •

حركيـة الإبـداع :

قال بيكاسو قبل رسمه للجيرنيكا عام ١٩٧٣ بسنتين « قد يكون من المثير للاهتمام تماما أن نحتفظ فوتوغرافيا ، ليس بمراحل ، ولكن بعمليات تناسخ اللوحة ربما اكتشف المرء حينئذ الطريق الذى يسلكه العقل فى تجسيده الأحلام » •

أتيحت لكاتب المقال فرصة سماع قصة « طبلة السحور » حين القاها عبد الحكيم قاسم ذات أمسية على جمع من الأدباء والمهتمين بالأدب ذات أمسية من أمسيات صيف ١٩٨٦ فى أتيليه القاهرة وقد حدث حولها نقاش كثير ، وكانت اتجاهات التحبيذ والموافقة تقوم فى مقابلها اتجاهات من الانتقاد والمعارضة ثم قام عبد الحكيم قاسم باعادة كتابة هذه القصة مرة أخرى ونشرها بعد التعديلات التى قام بها عليها فى مجلة « القاهرة » فى ديسمبر ١٩٨٦ وأتيحت لكاتب المقال فرصة الحصول على المسودة الأصلية للقصة ثم كانت لديه الصورة النهائية لها المنشورة بمجلة القاهرة بما فيها من تعديلات وقد أثارت هذه التعديلات رغبة ما فى نفس كاتب هذه الدراسة لتتبع بعض طرائق العقل الابداعى التى يسلكها فى تجسيده للأحلام :

١ ـ النسخة الأولى من القصة تتكون من حوالى سبع وأربعين فقرة والنسخة النهائية منها تتكون من حوالى سبع وخمسين فقرة ، ومع ذلك فان جوهر العمل وتصوره الأساسى ظل كما هو ، ان ما قام به الكاتب يتلخص فى قيامه بتعديل وتغيير مواقع الفقرات والأحداث ، وخلال ذلك قام بتغيير الوجهة التى نظر من خلالها الى الموضوع ، لكن تغيير وجهة النظر لم تقم بتغيير الموضوع بل زادته وضوحا وبلورة ؛ كما أنه قام أيضا بالدمج بين فقرات معينة وفى أحيان أخرى قام بالفصل بين الفقرات

والتقطيع فيما بينها اتفاقا مع تراوحه وتردده الدائم فيما بين الحاضر والماضي والخارج والداخل •

اننا نلتزم هنا بمعنى محدد للفقرة ، فالفقرة مجموعة من الجمل التى تحمل فكرة معينة أو حالة معينة أو بالتحديد حركة معينـة ونهاية الحركة تعنى نهاية الفقرة لكنها قد لا تعنى نهاية الفكرة ، فالفكرة قد تستغرق عددا من الفقرات ومن ثم عددا من الحركات ، والحركة كما نقصدها هى حركة الوعى التى ينتقل بها من الداخل الى الخارج أو بالعكس أو من الحاضر الى الماضى أو بالعكس أو غير ذلك من أشكال الانتقالات الموجودة بالقصة وهى كثيرة ، والآن فلنحاول أن نحدد أكثر بعض مظاهر التباين ، أو بالأحرى بعض مظاهر التشـابه والاختـلاف بين الصورتين المتـاحتين للقصـة •

٢ ـ بعد أن نمر عبر فاتحة القصة أو مدخلها التى هى خاتمتها أو نهايتها حيث أن شكل القصة هو شكل دائرى بدايته هى خاتمته وفيما بين البداية والنهاية هناك دوائر عديدة قد تتسع وقد تضيق ، بعد أن نمر عبر هذه الفاتحة اللازمة التى هى متشابهة فى صورتى القصة نصل الى الفقرة الأولى منها ، فى هذه الفقرة الأولى فى المسودة الأصلية يصور الكاتب حالة يقظته مفجوعا ابان الضحى العالى بعد أن فاتته متعة اليقظة • ابان السحور فيجرى الى أمه صارخا باكيا شاعرا بالقهر لانها لم توقظه للسحور ، أما فى الصورة النهائية المنشورة فى القصة ، فليس الطفل هو الذى يحمل الفكرة الحالة ، بل الراوى بعد أن كبر واغترب ثم عاد لقريته فوجد أحوالها قد تبدلت وناسها قد تغيروا ، وفى الفقرات التالية من المسودة الأولى تسود حركة التذكر وتكون أحلام الطفولة وذكرياتها وأفراحها وأحزانها وأشجانها ، تمتد حركات وعى الطفولة بدءا من الفقرة الأولى (بعد الفاتحة) فى القصة الأصلية وحتى الفقرة الخامسة والعشرين، وتبدو هذه الفقرات بحركاتها وحالاتها ، كما لو كانت تمثل بذاتها قصة مستقلة كاملة ومكتملة ، أما فى الصورة الثانية من القصة فان عمليات رصد الواقع الحاضر بعد العودة من غياب السفر لم تستغرق سوى حوالى خمس فقرات تمتد من الفقرة الأولى بعد المفتتح وحتى الفقرة السادسة ثم بعد ذلك تحدث حركات سريعة للوعى متراوحة فى وثبات غريبة ما بين الداخـل والخارج ، الحاضر والماضى ، الطفولة والرشد ، حركة الوعى ليست متقدمة هنا للأمام فى تقدم متواصل رغم أنه كان يحدث فى الماضى كما هو الحال فى المسودة الأولى ، بل حركة الوعى هنا أكثر حرية ، فهى تتحرك للأمام وللخلف ، لليمين واليسار ، للداخل والخارج فى حركة بندولية مستمرة ومتصلة وأكثر التصاقا بديناميات الابداع ونشاطاته ، ان ذلك الاستغراق فى التذكر فى المسودة الأولى جعل مادة هذا الاستغراق

تشكل قصة قائمة بذاتها ثم قامت عمليات رصد الواقع الحاضر بعد ذلك بتشكيل قصة أخرى بدت مواجهة ومناقضة الى حد ما للقصة الأولى ولتكاملية العمل أيضا ، أما عمليات المزج والصهر التى قام بها الكاتب بعد ذلك فى النسخة الثانية فجعلت نسيج العمل قطعة واحدة تتباين عناصرها لكنه ذلك التباين الذى يؤكد الوحدة لا الاختلاف .

٣ ـ ان التباينات التى حدثت فيما بين الصورة الأولى والصورة الثانية من القصة لا تشتمل فقط على تغيير الأزمنة وتقطيع الحركات والدمج بينها بل تشتمل أيضا على عمليات الحذف والاضافة لبعض الجمل والكلمات ويتضح ذلك بجلاء عندما ننظر الى صورة الصفحة رقم (٤) من المسودة الأولى من القصة ونقارنها بمثيلتها من القصة المكتملة ، من ذلك مثلا أن الفقرة التاسعة فى الصورة الأولى تبدأ بجملة « عرفته وذكرته فى ذهلتى وغيابى . انه يلعب معنا ... » هذه الجملة غير موجودة فى الصورة الثانية من القصة وتأتى الاشارة الى لعب الأطفال الجماعى فى الصورة الثانية فى الفقرة لخامسة فى مقابل الفقرة التاسعة من الصورة الأولى فى صيغة الماضى « كان » فى حين أن هذه الجملة فى الصورة الأولى تشير الى الحاضر « أنه » وقد كان التحويل الذى حدث فى صيغة الزمن من الحاضر الى الماضى متفقا أكثر مع التحويل الكلى الذى حدث فى القصة فيما يتعلق بما قام به الكاتب من فتح تلقائى لبوابات الزمن والتذكر واستقبال فنى متجدد للمادة المتدفقة عبر هذه البوابات والصهر الجديد لجسد العمل .

٤ ـ نفس الشيء أيضا يمكن قوله على الفقرة العاشرة فى الصورة الأولى التى تقدمت فصارت الفقرة السادسة فى الصورة الثانية ، ولكن حدثت هنا عمليات حذف واضافة كثيرة فهذه الفقرة تبدأ فى الصورة الأولى « وقد حكى لنا شابورى أن ... » فى حين أنها تبدأ فى الصورة الثانية بجملة « سألته : أما زلت تدور بالطبلة يا شبابورى ؟ » وهذا التساؤل يرد فى الصورة الأولى فى الفقرة أو الحركة ٢٩ ، كذلك فان المعلومات الواردة بشأن والد الشابورى تأتى فى الصورة الأولى فى صيغة أنه حكاها للراوى ولأصدقائه فى حين أنها تأتى فى الصورة الثانية فى صيغة المعلومات الراسخة الشبيهة ، بالمعلومات التى يعرفها الشخص وكأنها معلومات خاصة بحياته هو وليست بحياة الآخرين ، والصيغة هنا توحى أكثر بذلك التوحد الذى كان بين الراوى والشابورى وبكل ما يتعلق به ، بطبلته وشخصه وأبيه وغير ذلك من المتعلقات ، وبعد ذلك فان هناك أيضا بعض الكلمات التى حدثت لها تغيرات بالحذف والاضافة فى هذه الفقرة مثل كلمة « الطبلة » فى الصورة الأولى بينما هى « طبلة البلد » فى الصورة الثانية ومثل جملة « عليه أن يدور بها حول البلد

ساعة السحور » في الصورة الأولى التي حينما صار حامل الطبلة في شباك بصيرى عرفته ، في دوخالى وتشتت وعى عرفته . نعم انه هو الشابورى بعينه ، أحد رفاق لعبى بلا اشتباه . ليس كباقيهم ، لكنه واحدهم على أى حال . انما هو فقط معلول ، جمعت العلة فيه مزيجا عجيبا من الهرم والطفولة ، جمعتهما في بدن ذابل هش وجلد ناعم متعفن . وملامح كئيبة عجوزة . فهو صبي يملك سر السنين ، ورجل فاقد بطش الرجال . طفل بلا طفولة وكبير بلا حول .

عرفته وذكرته في ذهلتي وغيابي ، إنه يلعب معنا ، ينزلق مثلنا ، يجن ويخاطر ، يخرف ويهرف ، يثقل ويسخف ، يهمد ويبوخ ، يكبر ويسخر ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفرح به ونحبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤذيه . لكنه يبقى دائما مخصوصا بحالة نائيا بحقيقته . لا تكون معاشرته وصالا ، ولا يكون لمسه يقينا . جوهر له صفات غريب منطقها على ادراك الحواس .

... وقد حكى لنا شابورى أن أبوه الفقي الذى مات وتركه وأمه العمياء العجوز أورثهما حصة شائعة في الطبلة عليه أن يدور بها حول البلد ساعة السحور أياما معلومة من شهر رمضان . الحكاية تخالط أوقات لعبنا . وهي الآن تتبعثر عبارتها وصورها ومشاهدها في زوبعة الضجيج العاتية . وهى في عقلي اختلط معناها بمعنى الشابورى اقترابنا من مداركي واستعصاءا على فهمي . أتساءل ، كيف تهون الطبلة حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أو من أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع به الدنيا في ساعة جامدة متفكرة من ليل رمضاني لن غمض جفنه لا ينام قلبه .

... لكن لا . هذا ليس الشابورى الذى عرفته ، وهو أيضا ليس الشابورى الذى عجزت عن معرفته . انه حالة ثالثة مشتقة منا بلا لبسنا الآن من حال يستنبهم كلما اشتد الدوى في غياب حتى الذهول ، وحضور حتى انتفاء الماضى والآتى ، وحتى يكون كل تعبير تساؤلا ملحاحا يدق بقبضة من حديد على حافظة تحولت الى « على الشابورى الابن أن يدور بها في الحارات ساعة السحور » وكذلك جملة « الحكاية تخالط أوقات لعبنا » في الصورة الأولى تحولت الى الحكاية خالطت أوقات لعبنا » في الصورة الثانية ، وجملة « وهى الآن تتبعثر عبارتها وصورها ومشاهدها في زوبعة الضجيج العاتية » في الصورة الأولى تحولت الى جملة « وهى الآن تشحب عبارتها وتهمد صورها ومشاهدها في همود نفسى وجوعى وظمئ ومعاناتى اليوم الرمضاني القائظ » في الصورة الثانية ، وجملة « هى في عقلى اختلط معناها ... » في الصورة الأولى تحولت الى « والحكاية في عقلى اختلط معناها ... » في الصورة الثانية وجملة « أتساءل ، كيف تهون

الطبلة حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أومن أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع به الدنيا فى ساعة هامدة متفكرة من ليل رمضانى أن غمض جفنه لا ينام قلبه » فى الصورة الأولى تحولت الى الصيغة التالية فى الصورة الثانية « أنظر له أرقب اجابته على سؤالى وهو يقول لى : أدور بالطبلة فى أيامى والشركاء كل فى أيامه » قلت : « وما زلت تمر ببابنا أيضا ؟ » هذا فى حين جاءت الجملة الخاصة الواردة فى الفقرة السادسة والتى بدأت يقول الراوى « أتساءل ، كيف تهون الطبلة حتى يحملها ويدور بها الأبله السخيف ؟ » والتى جاءت فى الصورة الأولى فى الفقرة السادسة كما قلنا تعاود الظهور مرة أخرى فى الصورة الثانية ولكن فى الفقرة (٥١) وتكون صيغتها « تساءلت عن هوان الطبلة حتى يحملها ويدور بها رفيق اللعب الأبله السخيف هذا ؟ ثم اننى مما تفكرت فيه انكسفت ، وضننت حتى رأيت أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويروع بها الدنيا فى ساعة هامدة متفكرة من ليل رمضانى ان غمض جفنه لا ينام قلبه » ، ان التساؤل المصحوب بالاستنكار فى الصورة الأولى يتحول الى تعاطف وتوحد وتفهم فى الصورة الثانية .

هذه التعديلات وغيرها والتى هى نواتج ضرورية لعمليات التقييم والمقارنة الابداعية ما بين ابداع سابق وابداع مأمول ، ابداع منجز وابداع يحسن انجازه ، بين الابداع المتحقق والذى قد لا يرضى عنه المبدع والابداع الكامن الذى يحلم به ويستقى اليه ، هذه التعديلات انما هى فقط مؤشرات خارجية على ذلك التفاعل أرى أبى واقفا فى هذه الشرفة ، فى أثير شفقى أحمر ، فى تلاوة الشيخ أحمد المبحوح الصوت ، فى تلاوة خفيضة فى كل بيت وفى كل قلب . أريد أن أرى أبى هناك ينظر ساعته الفضية ، ثم يتملى لون الوقت حوله ، فاذا ما أذن انتدب الشيخ أحمد للآذان . لكن الشرفة قدامى بقفرة أراها ، والأرائك علاها التراب ، وأنا حموت تهرس الضجة سكينة نفسى ، حتى قمت اذا آن أوان طعامى .

جلست صامتا فى وسط دارنا الموحش معلق البصر بالمصباح الكهربى المشنوق من حبله فى السقف . فى الحائط الرف الطينى حيث وضع فى الأيام القديمة مصباح الزيت اللامع الزجاجة فصحت فى نوره الأشياء . الآن يختنق الضوء بضعف التيار فينكرنى المشهد الذى حولى . هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا ، هذا الصمت المنصوبة سرادقاته المتربة فى الباحة أزى لم يجرب أنسا ، هذه الدار ليست دارنا ولا تشبهها ، الا كما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهجها ، جلست فى الباحة تمتد أمامى شواهد قبور التذكر ، وأنا الشاكل الوحيد .

قمت الى مرقدى هنا على ظهر الفرن فى دارنا هذه . لم آكن راغبا فى الخروج . لم يكن شىء مقادر أن يغزنى اليه ، أو يغزينى به . حتى ولا قلفت الصحات يرمقون مطرحى الخالى فى مجلسهم فى المساء الرمضانى ويتساءلون . اننى كثر تخلفى حتى اعتادوه . وأنا ان لحقت باجتماعهم بقيت صموتا وقمت مبكرا . ينظرون فى أعقابى كاسفين . انهم عجزوا عن أن يخلقوا لدينساهم الجديدة فى قلبى تقبلا ، وعجزوا عن أن يخلقوا فى صخب دنياهم انصاتا وفهما . أطير الى دارنا فزعا كبومة تخيفها الأصوات والأضواء ، أخف الخطر تحت رجوم مكبرات الصوت تجار بالتراتيل والغنج ، بالموعظة الحسنة والدعارة . أفر من الضحك والزعيق، وخبط أوراق اللعب فى الطبالى . الدينامى النشط الخلاق الذى يدور فى العقل الابداعى ، وبمقارنة بسيطة بين حالات الكلمات والجمل والأزمنة والصياغات فى صورتى القصة يمكننا أن نكشف ذلك الشوط الذى قطعه الكاتب من أجل الوصول الى جشطلت أو صياغة كلية أفضل تعمق الرمز وتساهم فى تنظيم العمل بشكل يتسم بالمعنى والأصالة .

٥ — يمكننا أن نلاحظ أيضا أن ما قام به الكاتب لم يكن فقط اعادة توزيع فقرات القصة وتسلسل عناصرها وترتيب مكوناتها بطريقة جديدة ، ولم يكن ما قام به أيضا هو الحذف أو الاضافة أو التعديل فقط أو التقديم والتأخير ، بل كان هناك سعى دائب أيضا لاكساب الكلمات رهافة أكثر بحيث تكون أكثر دلالة وأكثر اتساقا مع روح العمل ، ولنضرب مثالا بسيطا لذلك من الصفحة رقم (١١) فى الصورة الأولى للقصة ففى منتصف الفقرة (٣٢) والتى تبدأ بجملة « جلست صامتا فى وسط دارنا الموحش ... » وبعد عمليات الشطب الحادة التى قام بها قلم الكاتب لاخفاء أو استبعاد تعبيرات لم يرض عنها ، بدأت جملة « هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا » هذه الجملة ترد كما هى فى الصورة الثانية ، وكل ما يحدث هو تغيير « ولا كانت هنا » وقد وضع الكاتب مكانه كلمة « ولا وعت » فصارت الجملة هى « هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا وعت » ونعتقد أن هذا الابدال كان مناسبا لانه وضع الوعى محل الوجود المادى ، فصار الوعى الذى هو ذهنى أو انسانى مرتبطا أكثر بالرؤية والسمع وهما من خصائص الانسان أو الكائنات الحية بشكل عام والانسان بشكل خاص . أما « ولا كانت هنا » فهى أكثر عمومية وترتبط بالوجود الانسانى والوجود المادى الصامت أيضا ، وبالتأكيد فان الكاتب حين كان يتحدث عن الجدران نازعا عنها صفات الرؤية والسمع والوعى فانه لم يكن يعنى تلك الجدران الصامتة الباردة بل الناس الذين يسكنون خلفها أو يقيمون بجوارها ، وخلال تشخيص الكاتب للجدران واكسابه لها صفات انسانية قام بالتعبير عن رؤيته الرافضة لتحولات البشر الى كائنات جامدة كالجدران .

٦ ـ ان المقارنة ما بين صورتي العمل الأول والثاني لاتكشف فقط عن ذلك الهاجس الابداعي للتطوير والتحسين واعادة صياغة التصور في آكفأ صورة ممكنة يراها المبدع لكن هذه المقارنة تكشف أيضا عن الدور الذي يمكن أن يلعبه « الآخر » باعتباره الوجه الآخر للعملية الابداعية ، ليس بعد ظهور الناتج الابداعي فقط ، ولكن أثناء تشكيل هذا الناتج وتبلوره ، فالآخر ليس موجودا « هناك » في الخارج فقط ، بل « هنا » أيضا في الداخل ، في عمق عملية الابداع ، كما أنه يمكن أن يؤثر فيها ، وأعتقد أن عملية عرض الكاتب لعمله الأول على الجمهور كان لها أهميتها الكبيرة في الاسراع ببلورة هذا العمل بطريقة أو بأخرى .

لكن الشايوري قدم بالطبلة من أعلى الشارع . قبضت على يدى أبي وأمي مرتاعا ، وحما حديا على ارتياعي ! وحينما حازاني الشايوري وطأ ظلي ، وأسى على قلبي . آه . لقد أشبه البدء الختام وانتفى الغياب ..

سقط أي على يدي وحنت أمي بوجهها على وجهي . كلمني أبي قال لي : « كانت هذه طبلة السحور يا بني ! » قلت له : « نعم يا أبي ! وأنا قد أدركت مولدي ! » قال أبي : « هل توقظك للسحور كل يوم يا بني ؟ » قلت : « لا إنني بعد ذلك سوف أصحو لموعدي وحدي ! » حررت يدي من يدي أبوي ، وقفت وحدي . اقمت قامتي لا ظل إلا ظلي .

دارت على عقبي . دخلت وأغلقت بابي . لبثت هنيهة في مكاني . أنصت للصوت المبتعد وأتأمل ما حولي . هدوء وأرى . قيوز الذكريات في حوصلتها والتشوق الآتي ، دخلت غرفتي . صعدت الى ظهر الفرش . جلست على فرشتي . جررت الى صفحة طعامي . أمضغ لقيماتي . ماءة يطعم دموعي . تنهدت أهذي : « إنني لم آكل أطيب مما طبخته لي أمي ، لكني الواحد يأكل أيضا ! » أكلت ونويت تومن غير اخرج أنظر في الفنائي الصغير . رقدت مغمضا يقظانا وصوت الطبلة ما زال هنا . تنهمر الدموع من عيني ، أهمس متسائلا في حرقة بكائي : « ما هي طبلة السحور .. طبلة السحور .. ما هي ؟ »

والرجل يمضي بها في ليل الحارات بحبكة من الظل في شفيف العتامة . والقرية كلها قلوب مشدودة الجلد مسلمة للأصداء العميقة الغليظة . الايقاع مبهم قادم من أعماق الوقت ومنته فيه ديمومة مدورة تهب للصوت والتذكر .

خاتمـــة :

ان فحص هذا العمل الابداعي « طبلة السحور » لمبدعه المتميز « عبد الحكيم قاسم » يكشف عن هاجس غلاب مسيطر عليه ويسيطر أيضا على غيره من المبدعين الصادقين ، فهو خاصية ممثلة للدافعية الابداعية ، ويتمثل هذا الهاجس في الهروب من المألوف والابتعاد عن الشبائع والافلات من القصور الذاتي والتكرار والسعي نحو الأصالة ، وفي باطن هذا يتمثل هذا السعي الدائب للمعرفة والاستكشاف حب الاستطلاع المعرفي الذي يثير قلق الفنان وتردده ومن ثم سعيه الدائم للتعديل والتحسين والتطوير ، بدءا من مستوى المفردة الى مستوى الجملة الى استخدامه لغة تراثية أحيانا تستفيد من بعض آيات القرآن ومن بعض الصيغ التراثية في الحكي والرواية الى مستوى النص الابداعي الكلي الذي هو صيغة جديدة ، لم يكن الكاتب ومن ثم الراوي في « طبلة السحور » واقعا في قبضة أسر الماضي يحن اليه ويجتر ذكرياته عنه في حالة شبه فصامية منفصلة عن الحاضر ، بل كان يسعى من أجل فهم ما لم يفهم ومعرفة ما لم يعرف أملا في الاستفادة من بعض نقاط هذا الماضي المضيئة في مواصلة الحاضر والمستقبل بصيغة أفضل ، لم يكن رجوع الراوي الى الماضي نكوصا الى الفردوس المفقود (في الماضي) وهروبا من الجحيم الموجود (في الحاضر) بل كان سعيا وراء طرح التساؤلات والحصول على اجابات ، اقتناعا منه أن هذه التساؤلات لم تطرح من قبل أو طرحت بشكل غير الملائم ، كما أن عداء هذا الراوي للحاضر لم يكن عداء ورفضا للحاضر كله بل لجوانبه السالبة ومظاهر التفكك والانهيار الظاهرة فيه ، أما المظاهر الايجابية والبناءة فمرحب بها ومطلوبة بل وضرورة من ضروريات الحياة والوجود ، ان علاقة الراوي ومن ثم الكاتب بالماضي والحاضر هي علاقة عدم اكتفاء أو هي علاقة غير مشبعة ، ومن ثم فهو يحاول البحث عن واقع آخر مأمول يكتسب من الماضي والحاضر بعض مميزاتهما ، لكنه يضيف اليهما أيضا ، هذا الواقع موجود « هناك » في المستقبل وما يحاوله الفن الابداع الجيد هو تقريبه وتضييق « هذه المسافة ما بين الحاضر والمستقبل .

طبلة السحور

عبدالحليم قاسم

والرجل يمضي بها في ليل الحارات كتلة من الظلال
في شفيف الغلالة، والقرية كلها قلوب
مشدودة الجلد منشلحة للأصداء العميقة
الغليظة. الإيقاع مبهم قادم من أعماق
الوقت، ونشبه فيه، ديمومة مدورة
باهتة نابضة، مثيرا رق الفؤاد
المستلب بهيب الصوت والتذكر.

كنت أقيم من نومي على ضجيج الطبل الغالب، وأن أحدا لم يوقظني للسحور. يعصر الغوث قلبي. أقفز من فراشي على ظهر الفرن إلى جو الغرفة، فإلى وسط الدار. أجري إلى أمي، أجذبها من ثوبها بتوتر، آخذها إليّ من انشغالها، أصرخ بها: «يا أمي! أمي! لِمَ لم توقظيني للسحور!؟» وأبكي، بموصول قوي بنهر دمع جارية في داخلي، أبكي: «آه، يا أناا!» تواسيني أمي منفطرة القلب من أجلي ومضاحكة عليّ: «يا ابني! هذا ما أكلنا منه في سحورنا. هاهو! هنا! خذ! كل!» وأذكره أمي كأنها لم أره شيئا من قبل. إنها لا ترى لهفتي وشغفي، تنكر شوقي، وتستخف بحنيني. أصرخ بها: «لا لا أريد طعاما! لا أريد طعاما! أريد أن أصحو للسحور، وأن أرى الطبلة!» تظل أمي معذبة الملامح بين الضحك والرثاء: «إذن الليلة يا ابني أوقظك للسحور! الليلة يا ابني! الليلة إن شاء الله!» لا تعزيني الكلمات. أبكي حزني لما فاتني: «هذا ما تقوليه في كل مرة! ولا أصحو للسحور أبدا! آه يا أناا!».

بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر في الجامع تبدأ السهرة الرمضانية في دوارنا. أبي جالس في الشرفة يسار صندوقه. الشيخ أحمد فقي الكتاب يرتل آيات القرآن من على دكته

حينما صار حامل الطبلة في شباك يجري غرفته ، في تؤدة وتخافت وتشتت ومس غرفته . نعم إنه هو الشابوري بعينه ، أجمر وفاه لعين بعد اشتباه . ليس سابقيهم ، لكنه واحد منهم على أي حال . إنما هو فقط مطول ، جمعت العلة فيه مزيجا عجيبا من الهرم والطفولة ، جمعتها في بدن ذابل هش وجلد ناعم متغضن ، وملامح كئيبة عجوزة . فهو صبي عليك سن السنين ، ورجل ما قد بلغ الرجال . طفل بلا طفولة وكبير بلا هول .

عرفته وذكرته في ذهابي وغيابي . إنه يلعب معنا ، يتذمر ثم يجيء ويتأمر ، يخرف ويهرف ، يثقل ويسخف ، يهدد ويتوعد ، نكيده ويسخر ، وحتى نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفزع به ونهبه ، وأحيانا نلاطفه ونؤازره . لكنه يبقى دائما مخصوصا بحاله نائيا بحقيقته . لا نكون معاشرته ومنادمته ، ولا نكون منه يقينا . جوهر له صفات غريبة منطوية على أدراك الحواس ...

لقد علمنا الشابوري أن أباه الفقي الذي مات وتركه مع أمه العيار العجوز أورثها مهنة شائعة في الطبلة عليه أن يدور بها طول البلد ساعة السحور أياما معلومة من شهر رمضان . الحكاية تخالط أوقات لعبنا ، وهي الآن تستعصي عبارتها وصورها ومشاهدها في زوبعة الضجيج العاتية . وهي في عقلي اختلاط معنا ما عن الشابوري اقترابا من مداركي واستعصاء على فهمي . أتساءل ، كيف تهون الطبلة حتى تحملا ويدور بها في الليل السحيق هذا ؟ وأحيانا أوهمه أنه ليس للطبلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها ساحرا ويروعني به الدنيا في ساعة هامدة متأخرة من ليل رمضاني إنه جثة لا ينام قلبه .

لكن لا . هذا ليس الشابوري الذي عرفته ، وهو أيضا نسيج الشابوري الذي عجزت عن معرفته . إنه حالة ثالثة ستبقيه مما يعد بيننا الآن من حال يستبهم كلما اشتد الدوي في غياب من الأصول ، وحضور حتى انتفاء الماضي والآتي ، وحتى يكون كل التعبير تساؤلا على حافة يدعو بقبضة من حرير على حافته

أرى أبي واقفاً في هذه الشرفة، في أبيض شفيف أصفر، في تلاوة الشيخ أحمد المجموع الصوت، في تلاوة شفيفة لي كل بيت وفي كل قلب. أريد أن أرى أبي صامتاً ينظر ساعته الفضية، ثم يقلب لون الوقت حوله. فإذا ما أذن المذيب الشيخ أصغر للأذان. لكن الشرفة تتداعى بمقبرة أرامل، والأرائك علاها التراب، وأنا صوت تهرس الآنية سكينة نفسي، منذ صمتت إذا آن أوان طعامي.

جلست ساعتنا في وسط دارنا المرقش معلقة بالصبر بالمصباح الأثري المشنوق من حبله في السقف. في الحائط الرف الطيني حيث وضع في الأيام القديمة مصباح الزيت الملمع الزجاجة فصمتت في نورة الأشياء. الآن ينتفض الصوت بضعف التيار، فيذكرني المشهد الذي حولي. [illegible] هذه الجدران ندرات ولا سمعت (وقد كانت هنا) هذا الصمت المنصوبة سرادقاته المجرية في الباحة. أدرك لم يجرب أنساء هذه الدار لبيت دارنا ولا شهرة، إلا كبايته القبر عنوان حياة صاحبه وتوهجه، حبست في الباحة عند أمامي شواهد [illegible] قبور التذكر، وأنا الشاكي الوحيد.

صمت إلى بر تدى هذا على ظهر الحزن. في دارنا هذه، لم أكن رابطاً في الزوج، لم تكن شيئاً يبادر أن يحزنني إليه، أو يعزيني به، حتى وقد تنحت [illegible] الغياب بمعمورا ولا أرى الكل في مجلسهم في المنزل الرحمن يتساءلون. إنني أكثر تخلفاً منذ اعتادوه. وأنا أن لحقت بأحلامهم بقيت صموتاً وصمت مبكراً. ينظرون في أعقابي كأسفهم. إنهم عجزوا عن أن يكلفوا لدنياهم الجديدة من قبلي [illegible] قصبتي، وعجزوا عن أن يكلفوا للآتي في حضن دنياهم إنصاتاً ونزهاً. أطلع إلى دارنا فزعاً كبومة تنشغل الأصوات والأصوات، أفتش النظر تحت رجوم مكبرات الصوت تجار بالتراتيل والأغاني، بالمحاضرات والدعارة. أفر من الضجيج والزعيم، وأضبط أوراقي اللعب في الظلام.

تلك الشابورة تقدم بالطبلة من أعلى الشارع. فتبعت على
سيرها أبي وأمي مرتاعين وهما صدبا على إرتياحي. وحينما
حاذاني الشابوري. وطبّل، وإسمي على قلبي. ٢ ٥.
لقد أشبه النبرد الكتاتم وانشق الغياب
منفعط أبي في يديه وضمت أمي بوجهها على وجهه. فكأن
أبي قال لي: "أما كانت هذه طبلة السحور يا بني!" قلت
له: "نعم يا أبي! وأنا قد أدركت مولدي!" قال
أبي: "هل ستوقظك للسحور كل يوم يا بني؟" قلت: "لا بد
أنني بعد ذلك سوف أصحو لمولدي وحدي!" مررت
يده بين يدي أبوي. وقفت وحدي. أمهلني قاسمني
فيه طفل إلا ظلي
نزلت على عتبتي. وصلت وأغلقت بابي. لبثت حينئذ
في مكاني. أنصت للصوت المبتعد وأتأمل ما حولي،
صامتة واريه. فتجوب الذكريات في حرملها نحو التشوق
للطرق. وصلت حجرتي. فعصفت بي نهر الحزن. جلست
على فرشتي. جرت إليّ صحفة طعامي. أصنع لقيماتي،
ماء يطعم دموعي. تنهدت أهذي: "إنني لم آكل أطيب
مما طبخته لي أمي. تلك الرائحة يا لها أبداً!" أكلت ونويت
وهبه عند أخرج أنظر في أم فرداني الصغير. رقيت مترقبة
يتعقلنا وصوت الطبلة ما زال ضائعاً. فتهمر الدموع منه، همست
أمسي. متسائلاً في حرقة بكائي: "هل من طبلة السحور... طبلة
السحور... ما هي؟"

والرجل يمضي بنا في ليل الحارات تحمله نسمة
الظل في شفيف الحنان، والقرية كلها
قلوب مشدودة الجلد سالمة للأصداء
العميقة الغليظة، الإيقاع منهم قادم من
أعماق الوقت وحثه فيه. ويعود محمد
لحظة تائباً، بينما رحم الفؤاد المتقلب
يهب للصورة والتذكر.

القاهرة ٣/٣/١٩٨٦

عبد الحليم قاسم

قميـص وردى

هذا الموس بالتفاصيل

لـ «نـورا أمين»

تندرج رواية « قميص وردى فارغ » للكاتبة نورا أمين تحت ما أصبح يسمى الآن كتابة الذات أو كتابة البوح أو كتابة الأنا الابداعية لذاتها أولا ثم للآخر ثانية فى مقابل تلك الكتابة التى كانت تتم للآخر أولا ثم للذات ثانية ·

هناك حضور كثيف للذات فى هذه الرواية ، وحضور كثيف للواقع أيضا فيها ، الواقع موجود بكل تفاصيله وتغيراته وتحولاته وشخصياته وتاريخه وأعماله الفنية وملابسه ومأكولاته وثقافته العامة وثقافاته الفرعية، والحضارة الأمريكية والغربية موجودة فى عالم الواقع وعلى مسطحه فى المأكولات والمشروبات والملابس ، والذات هنا تحاول أن تكتشف لها نافذة تطل من خلالها وتحكى لنا عما تعانيه بداخلها وما تراه بخارجها ·

دلالة العنوان :

قميص ووردى وفارغ : القميص ثوب يرتدى ، شيء يلبس ويخلع ، يحتوى الجسد أو يكون فارغا منه ، يعرض فى المجلات أو على الأرصفة أو يرتدى فى قاعات عروض الأزياء ، ويعبر عن الشخصية الفردية والجمالية ، القميص يجمع بين الاستدارة والاستطالة ، بين النعومة والخشونة ، يمكن أن يكون محبوبا أو مكروها ، يتم بيعه ويتم شراؤه ، يرتبط بالأجزاء العليا والأجزاء السفلى من الجسم ، نصفه الأعلى يرتبط بالرأس والرقبة والصدر والقلب ومن ثم العقل والتفكير والانفعالات والوجدان ؛ ونصفه الأسفل مرتبط بالساقين وأجهزة التكاثر والجنس والغرائز والرقص ·· الخ هكذا فان القميص يجمع رمزيا بين اشراقه المرتفع وتوجس مخاوف النازل والمنخفض ·· هو أنفى ورأسى ، مستدير وشبه دائرى ، وهو يظهر ويكشف ويخفى ويمنع فى نفس الوقت ولذلك فهو رمز مزدوج بكل دلالات هذه الازدواجية واحالاتها ·

الثوب وردى : واللون الوردى درجة من درجات الألوان الساخنة ، لكنها درجة أقرب الى الهدوء الحالم ، اللون الوردى لون ورمز شديد التعقيد ، فهو مزدوج بين البارد والساخن ، ومن ثم بين الاكتمال السماوى والانفعال الأرضى ، الوردة رمز للزمن والخلود ، الحياة والموت ، الخصوبة والجدب ، والورد رمز للسعى نحو المجهول ، نحو رؤيته أو ادراكه فى حدود تكوينه الخاص ، بعيدا عن مخايلة الحياد التى ينطوى عليها خطاب ضمير الغائب فى الفصول الموازية ، وبعيدا عن سخرية الراوى الخارجى الذى يخلى المشهد من تعليقاته الساخرة ، كى يتركنا فى حضرة الأحداث والنماذج البشرية التى يصطدم بها أشرف عبد العزيز سليمان، أو يستجيب اليها بما ينطقه خطابه المباشر الذى يحيله الى راو مواز للراوى الخارجى • وكما يتحول القارىء الى مروى عليه فى خطاب الراوى الخارجى ، حيث يدل تباين التعليق على التعدد الامكانى للمروى عليه ، فان القارىء يظل محافظا على الوضع نفسه فى حالة الراوى الداخلى ، على نحو يتصل مباشرة باختلاف منطوقات الخطاب الذاتى فى اشاراتها التأويلية المباشرة أو غير المباشرة الى الشخصيات والأحداث والمشاهد •

ولكن تناوب ضميرى المتكلم والغائب الأداء فى القسمين الأول والأخير من الرواية على مستوى حركة البطل التى تتموج فى دوائر كبرى، يحقق البعد الأول فحسب من تعدد الزوايا التى لا تكتمل الا بعلاقة البطل بنظيره فى الثنائية التى تتجلى فى القسم الثانى ، واذا كان أول فصل من هذا القسم يتكون من مقتبسات ينقلها الدكتور رمزى عن دوريات وكتب، مقابل الفصل الثانى الذى هو مسودة لمذكرة دفاع ، فان العلاقة بين الفصلين شبيهة فى تعارضها الثنائى بالعلاقة بين ضميرى المتكلم والغائب فى بقية أقسام الرواية • أعنى أنها علاقة تواز دال فى تركيب عناصر البناء ، تتكشف به الوقائع تسجيليا ، أولا ، بواسطة قصاصات المعلومات المقتبسة عن مصادر موثقة ، حيث النسبة متعمدة الى المصدر الخارجى وتتكشف الوقائع نفسها فى بعد مواز ، ثانيا ، من حيث أثرها على شخصية الدكتور رمزى الذى سعى الى الحفاظ على شرفه الخاص مثل أشرف ، بطريقته الخاصة وفى اطار عالمه الثقافى المتميز بالطبع ، فانتهى الى السجن نفسه ، وظل محتفظا بقدرته على المواجهة بواسطة وعيه الذى أتاح له مدى أرحب وأوسع من المقاومة بالمعرفة التى رأى فيها قوة والتى ترجم شعوره بها بواسطة شذرات سردية ، أقرب الى فقرات سيرة ذاتية يؤديها ضمير المتكلم الذى يقابل ضمير الغائب فى قصاصات المعلومات ، ويوازيه فى الوقت نفسه •

واذا كانت القصاصات الأولى المقتبسة تتجاوب مع القصاصات الثانية الشخصية تجاوب الذاتي والموضوعي ، في الدلالة التي تضع الدائرة الصغيرة لتعارض أشرف / جون ضمن دائرة القضية الكبرى لتعارض الأوطان الفقيرة ومصالح الشركات متعددة الجنسية ، فان هذا التعارض الأخير لا يكتمل الا بدائرة تتوسط ما بين طرفيه · هي دائرة « الأرشيف » الوطني القومي الذي يرد المواطن على الوطن ، بواسطة عرض العرائس الذي يحيل كل عروسة الى قناع ، يؤدي دراميا عنصرا من عناصر المعلومات التي ضمها الأرشيف فيما يشبه مسرح الجريدة ، حيث تنطق كل الأطراف الفاعلة في مفارقة الشرف التي انتقلت من أضيق دوائرها الخاصة الى كبرى دوائرها العامة ، واصلة الى ذروة مسرحية تشير ، بدورها ، الى ثنائية أخرى ، تقنية ، تجمع ما بين الأداء السردي والأداء المسرحي في نوع متميز من أنواع القص الذي يستغل الامكانات اللا محدودة لحوارية الشكل الروائي ·

ومرة أخيرة ، يتركب الأداء المسرحي لعرض العرائس من ثنائياته الخاصة التي تجمع ما بين المشابهة والمخالفة ، التوازي والتعارض ، ولكن على نحو تتجاوب به هذه الثنائيات مع ثنائيات النماذج التي يحتويها السجن ، حيث الاشارة غير المباشرة الى الدوائر المتسعة التي تتكشف مفارقة تعارضاتها على نحو مباشر مع القصاصات المقتبسة ثم شذرات الذاتية ، في سياق من التصاعد الذي يصل الى ذروته في العرض المسرحي الذي يرد النتائج الى أسبابها في تشابكها المعقد · وعندئذ ، تعود الرواية الى مسارها السردي ، بعد أن اكتملت دوائره التي تدفعنا الى معاودة النظر في كل شيء قرأناه ، ومن ثم مساءلة عالمها بوصفه عالمنا الذي نعيش فيه على مستويات متعددة مفارقة « شرف »··

الجمال والرشاقة والسعادة والاكتمال ، وهو كذلك رمز للتواصل مع الآخر ، وللشهوانية الحسية وكل ما يبهج الحواس ، للهوى المتأجج المرتبط بالخمر والنزعة الحسية والاغواء ، رمز للآلهات الاناث ، رمز يرتبط بالحب والحياة والابداع والخصوبة والجمال · وذبول الوردة يرمز للموت والأسى والفقدان ، وأشواك الوردة ترمز للدم والاستشهاد والعذاب الكبير المقيم ، لآلام لا حد لها تجثم على العقل والوجدان ·

الوردة في الجنازات رمز للحياة الخالدة والانبعاث والرغبة في التجدد واستعادة الحياة ، وحديقة الورد هي الفردوس المفقود ، فكان الزواج المقدس ووحدة الأضداد والرغبة في التواصل مع الآخر ، والورود والزهور رموز خالدة دوما في الميثولوجيا الانسانية ·

القميص وردى وفارغ ، والفراغ يساوى الموت والعـدم والنهاية وذبول الورود والرواية تبـدأ هكذا بالنهايـات ، بالافتراق عن الحبيب وبالصمت والسكون والتلاشى الدال على التباعد أكثر من دلالته على التلاقى والتواصل الحميم ٠

عالـم الروايـة :

ترصـد الرواية حالة من العشق الخاص الفريد لرجل تسرب من بطلتها كما يتسرب الماء من اليدين ، وهناك دائما عبر الرواية محاولات مستمرة لاهثة ستكشاف هذا الرجل واستكشاف طبقات هذه العلاقة المؤرقة والمحرقة والتى لا تنتهى الا لتبدأ ولا تبدأ الا لتنتهى ٠

هناك دائريـة فى الأحداث ، وتكرار لوصف اللقـاءات ومحاولات لاستشكاف حدود العلاقة ثم الفروق ، والتكرارية هنا ليست هى ذاتها فى كل مرة ، فدائما هناك الجديد رغم ما توحى به التفاصيل المتكررة ، ليس هناك تكرار بالمعنى الحرفى لأنك كما يقول هيرقليس « لا تستطيع أن تنزل النهر مرتين لأن مياهه تتجدد فى كل مرة » هنـاك تركيز على اللحظة وتجميدها واستبارها واستبطانها واسـتكشافها من خلال هذه التلامسات وهذا الوصف وهذه الأفكار والانفعالات ، وهذا البحث الدائم عن هذا الآخر لشقيق ، شقيق لروح الحبيب الموجود والمفقود فى نفس الوقت ، رفيق الخيال وصديق الوجود ، الأنثى فى الذكر والذكر فى الأنثى ، أو الأنيما (الأنثى فى الذكر) والأنيموسى (الذكر فى الأنثى) اذا استخدمنا مصطلحات يونج ، هو يخفى نفسه عنها وهى تكشف نفسها وخبـاياها له ، هى تحضر وهو يغيب ، هو فى غيـابه حـاضر ، وهى فى حضورها غائبة، وهى وهو ليسا مجرد فردين محددين بل يمتدان ليصبحا رمزا لتاريخ وحركة وصراع وعلاقة اشكالية لا تحل بين الرجل والمرأة ٠

تصف الراوية حركات المشى والخطوات والرقص والوقوف والجلوس والنوم والاقتراب والابتعـاد والتواصـل بالعينين وباليـدين وبالأفكار وبالمشاعر وبالكتابة ، وتصف حركات التنفس والضحك والبكاء والأكل والشرب وحركات البشر والسيارات والتواصـل بالايماءات والاشـارات والحركات والأوضاع الجسمية وتعبيرات الوجه والعينين ٠ وكل ما يسمى بالتواصل غير اللفظى Non-verbal Communication موجود فى الرواية اضافة الى الوجود اللفظى للغة السردية الخاصة الموجودة فى الرواية ، والتى تتحرك دوما من الواقعى الى الاستيهامى ، ومن الحقيقى الى المتخيل وما بينهما ، ومن تجربة فى الحياة الى تجربة فى الكتابة ، ومن تجربة فى الكتابة الى تجربة فى الحياة ٠

تصف الكاتبة حركات الأصابع وحركات الشفتين ونبرات الصوت والملامح والملامس والنظرات والتفاصيل الصغرية فى هذه العلاقة المحورية فى حياتها ، علاقة حب وعلاقة زواج وطلاق ، وهم بالرجل الموجود والغائب أو الغائب الموجود واحساس شبحى بالأشياء • حضور البشر والأشياء يشبه الهلاوس ، وحضور الصوت قد يحل محل حضور الشخص وكذلك الأمر بالنسبة لروائحه ، وهنا يرتبط ما يسمى بالاحساس بالوجود معا أى أن يشعر بوجود شخص معك وهو غير موجود وهى حالات تزداد خلال القلق الشديد أو التوقع الشديد أو الفرح الشديد أو المرض الشديد ، يرتبط معه احساس أيضا بما يسمى « سبقت الرؤية » أو « سبق أن » حين نعتقد أن ما نسمع أو نراه من مشاهد وأصوات سبق لنا أن شاهدناها أو سمعناها وبنفس التفسيرات السابقة الخاصة بحالة « الوجود معا » •

الواقعي والاستيهامي :

هناك انتقالات دائمة عبر هذه الرواية من الواقعى الى الاستيهامى أو من الحقيقى الى المستحيل وبالعكس ، من تجربة الكتابة الى كتابة التجربة • من كتابة الحياة الى حياة الكتابة ، ومن الحياة على الورق الى الحياة خارج الورق ، ومن الوجود داخل صالة عرض سينمائى لمشاهدة فيلم الى الوجود داخل الفيلم ذاته ، وهناك احساس خاص بالتلاشى ورغبة خاصة فى التحقق • التلاشى موجود فى الحياة ورغبة التحقق ترتبط بالكتابة والفن ، وهناك تغيرات للذات وتحولات لها من الأمل والتأمل والفرح والبهجة الى اليأس والأسى والشجن والحزن والاكتئاب على ما فات وما قد يفوت• هناك اختفاء وظهور للكتابات وأعمال فنية للذات أو للآخرين ظهور للكاتبة واختفاء لمرجريت دوراس (الكاتبة) أو للممثلة ميريل ستريب ، واختفاء للكاتبة الفرنسية والممثلة الأمريكية وحضور لعالم الكاتبة الرواية المصرية وتداخل بين المشاهد وتباعد وتقارب وكتابة ومحو، واغماض للعينين وشعور دائم بالافتقاد والاحتياج والتعب لا يبدده نوى الى عوالم الفن والاستيهام • وتحضر مفردات كثيرة من عالم السينما مثل : كلوز أب ــ شاريو ــ بانورامى ــ فوكاس ــ واكور ــ سنك (التزامن)ــ دى سنك (اللاتزامن بين الصوت والصورة) •• الخ •• وتحضر لعبة الأقنعة والتمثيل وتتداخل حدودهما مع الواقعى الفعلى ، تغيب الحدود بين الواقعى والمتوهم وأحيانا ما يظهر الخطاب فى الرواية وكأنه موجه لرجل بعينه وأحيانا ما يظهر وكأنه موجه للرجل عموما ، وهناك حالات قطع وعودة استرجاعية (فلاش باك) وتواصل ومونولوج داخلى طويل يكاد يستوعب الرواية كلها ، هناك التكرار ولذة التكرار ، والكتابة باعتبارها نوعا من العلاج النفسى والتطهير والاكتشاف (تقول الراوية : أنا أكتب حتى أتماسك وهناك محاولات دائمة للهروب من الفشل

والوساوس والقلق والاخفاقات بالكتابة والابداع والدخول فى عوالم استيهامية تصبح هى الحياة فى مقابل تلك الحياة الواقعية التى تتحول الى نوع من الكابوس الضاغط والجحيم المقيم) •

الهوس بالتفاصيل :

هناك فى هذه الرواية هوس بالتفاصيل وبتفاصيل التفاصيل وبالرصد للعناصر المتكررة فى الكتابة والرواية والحياة والسينما وحركات الأفراد وطرائق تعبيرهم اللفظية وغير اللفظية عن أفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم •

هناك فى هذه الرواية شعور شديد بالوحدة والغربة والعزلة ، والانسان فى هذه الحالات يميل الى اجترار تجاربة وذكرياته ، وفى هذا الاجترار يميل الى التركيز على تفاصيل التفاصيل ، وهناك تساؤلات دائما عن الواقع والحياة والذات وهذه التساؤلات لأنها بلا أجوبة يزداد الاهتمام بالتفاصيل رغبة فى المعرفة والراحة والاكتشاف • الماضى حاضر وكأنه الحاضر ، والحاضر موجود أيضا ، ولكن ليس فى مثل قوة الماضى ، ونحن نتعامل مع الماضى بالذاكرة ومع الحاضر بالادراك ، وفى العمليتين نحن نهتم برصد التفاصيل أيضا • لكن السؤال الأهم مادلالة هذا الاهتمام بالتفاصيل فى هذه الرواية ؟

هناك فى رأينا دلالات وأسباب عديدة لهذا الولع حد الهوس بالتفاصيل نذكر من بينها :

١ ـ ان هذا أسلوب فى الكتابة يركز على التفاصيل من أجل التصوير والتعبير والاكتشاف بهذه اللغة التى تبدو حيادية أحيانا وانفعالية وساخنة أحيانا أخرى • اذن هذا أسلوب من أساليب السرد والكتابة •

٢ ـ ان هناك متعة خاصة فى تتبع هذه التفاصيل وفى سرد مكوناتها ، متعة فى الرصد وفى كتابة نواتج هذا الرصد •

٣ ـ وجود ما يسمى بالذاكرة النشطة لدى الكاتب / الكاتبة وهى الذاكرة التى تسعى دوما لاستعادة التجربة بشكل بصرى بكل ما فى هذه الاستعادة من مشاهد وبكل ما فى هذه المشاهد من تفاصيل ، وقد يضاف لهذه الذاكرة النشطة خيال نشط يضيف الى تفاصيل الذاكرة تفاصيل أخرى لأحداث أخرى لم تحدث وان كانت الكاتبة تتمنى حدوثها •

٤ – الرغبة فى توظيف هذه التفاصيل فى عملية الاستكشاف لهذه التجربة الخاصة فى الحياة خارج الكتابة ، وتجربة هذا العشق الخاص لهذا الرجل ، بالكتابة تكتشف الكاتبة ذاتها ، كما يكتشف الرسام ذاته خلال عملية الرسم والتصوير. وهذا النوع من الكتابة الخاصة باستكشاف الذات يشتمل على محاولتين للاستفادة والاستعادة :

(أ) أنه من خلال استعادة التجربة الحياة وتأملها والاستمتاع بكل ما فيها أو الحزن عليه تحدث حالة من النوستالجيا أو التوق للماضى المصحوب بالشجن وهى حالة قد تولد بدورها حالة الكتابة وتدفع الكاتب / الكاتبة الى داخلها مباشرة .

(ب) ان الرغبة فى استعادة هذه التجربة والحلم بعودتها أو تحققها مرة أخرى يجعل المرء فى حالة نفسية أقرب الى الشجن أيضا وأقرب الى الأمل أيضا ، وهى حالة قد تدفع مرة أخرى ، للكتابة ومن ثم للاستكشاف والاكتشاف والتحقق بالكتابة ما دام التحقق بالحياة غير متاح الآن على الأقل .

٥ – لكن هذا الولع حد الهوس بالتفاصيل قد يكشف أيضا عن حالة خاصة من الوسوسة لدى مبدع / مبدعة العمل ونعتقد أن هذا صحيح بدرجة ما فى رواية نورا أمين هذه ولعل دليلنا على ذلك هو ما يلى :

(أ) هذا التكرار أو شبه التكرار فى الوصف هو حالة تدل على الوسوسة على دائرة قلقة مفتوحة فى المخ لم تستطيع أبدا أن تنغلق ، نأكل فتنفتح دائرة وتغلق ، ونعمل ثم نستريح فتنفتح دائرة ثم تغلق ، لكن أن نحب وأن نحب بهذا الشكل المستحيل غير المكتمل ولا المتحقق فتنفتح دائرة ولا تنغلق ، انها أشبه مع الفارق – مع الفارق طبعا – بتلك الدائرة التى انفتحت فى أعمال أدوار الخراط (رامة والتنين والزمن الآخر ويقين العطش) فى علاقة ميخائيل برامة وفى علاقة الكاتب بالمرأة والعالم والحياة والواقع فى شكل وساوس يتكرر دوما بشكل ابداعى خاص .

اذن هناك فى قميص وردى فارغ هذا الهوس والجوع الدائم لتفاصيل التجربة رغبة فى استكشافها والتحقق من خلالها أو خلالها بالابداع .

(ب) هناك تلك الاشارات المتكررة الى أب غائب وأم متسلطة ٠

(جـ) هناك هذه الاشارات المتكررة الى القيم النمطية والعادات القالبية والتقاليد المغلقة ٠ وكلها ظواهر متكررة ووسواسية ٠

(د) هناك هذه الدورات المتكررة والانتقالات الدائمة من الكتابة الى الحياة ومن الحياة الى الكتابة وهذا العود الأبدى للأحداث والتفاصيل والذكريات والأمنيات ، وهذا التداخل بين حياة السيناريو وسيناريو الحياة ٠

(هـ) تكرار بعض عناوين الفصول بنفس الكلمات تقريبا ما عدا تغيير كلمة واحدة أحيانا مثل : قميص وردى فارغ ـ قميص وردى لا يريد أن يكون فارغا ـ قميص وردى مثل كل شىء ٠٠ الخ ٠

(و) الاهتمام ببعض التفاصيل التى لا يهتم بها الا من وقع فى براثن الوساوس القهرية ، كذلك الاهتمام من جانب الراوية فى احدى صفحات الرواية بتفاصيل فاتورة الغذاء حجمها ونسبة الخدمة والضرائب فيها مما يذكرنا بتلك التفاصيل التى رصدها فروير فى دراسته الخاصة عن ليوناردو دافنشى حين أشار الى تكرار دافنشى فى مذكراته لبعض الكلمات الخاصة بوفاة أبيه أو كتابته لأثمان بعض الأشياء الخاصة فى مصروفات جنازة احدى الشخصيات أو التفاصيل الكثيرة المتكررة ومصروفات تلاميذه ، واستدل من ذلك كله على عصابية دافنشى ووقوعه فى أسى الوسواس القهرى ٠

بالطبع ليس لهذا الهوس بالتفاصيل حد الوسوسة ، فى هذه الرواية هذه الدلالات السلبية المرضية ، فنحن نضع كل هذه التفسيرات فى اعتبارنا ونطرحها باعتبارها فروضا بديلة واحتمالات قائمة لتفسير العمل الابداعى بكل ما يشتمل عليه من مظاهر ايجابية ومظاهر سلبية ، بكل ما يشتمل عليه من صحة ومن مرض ، والابداع فى رأينا قائم على أساس هذه المحاولة الدائمة من جانب المبدع للخروج من الأمراض الذاتية والاجتماعية بهذه الكتابة الجديدة والابداعية سعى الى اكتشاف الذات وتحقيق الوعى والمتعة له ولنا أيضا وهو ما نجحت فيه « نورا أمين » فى روايتها هذه فى رأينا الى حد كبير ٠

الهـــــوامش

الموضـــوع	الصفحة
حـول الرمز والأحـلام	٧
الزمن الآخر الحلم وانصهار الأساطير	١١
الموت والحلم فى عالم بهاء طاهر	٥٤
المتاهة والمصير الغامض آراء فى عالم محمد البســاطى	٩١
جغرافيا الوهم وتاريخ الحياة فى رواية هاتف المغيب	١١٩
تحولات الحلم فى مدينـــة الموت الجميل	١٤٥
الواقعية الاحتفالية والباروديـة الرمزية فى انهيار آل مستجاب	١٦٩
موج يجرى وراء مـوج	٢٠١
رمزية المقبرة	٢٤٧
الوعى بالمكان ودلالتـــه	٢٨٧
ارتحالات اللؤلؤ عقد يتجمع ثم ينفرط	٣١٣
صورة الذات وصورة الآخر فى أعمال يوسف ادريس	٣٢١
صورة الذات صورة الآخر فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله	٣٤١
قراءة فى قصة طبلة السحور	٣٧١

● صــدر من هــذه الســلسلة :

١ ـ المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين — جابر عصفور ـ ١٩٨٣

٢ ـ بنــاء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ — سيزا احمد قاسم ـ ١٩٨٤

٣ ـ الظواهر الفنية في القصـة القصيرة في مصر (١٩٦٧ ـ ١٩٨٤) — مراد عبد الرحمن مبروك ـ ١٩٨٤

٤ ـ نظرية الشعر عنـد الفلاسفة المسلمين من الكندى الى بن رشـد — الفت كمال الروبى ـ ١٩٨٤

٥ ـ قيم فنية وجمالية في شـعر صلاح عبد الصبور — مديحة عامر ـ ١٩٨٤

٦ ـ البلاغة والأسلوب — محمد عبد المطلب ـ ١٩٨٤

٧ ـ الخيال : مفهوماته ووظائفه — عاطف جـودة نصر ـ ١٩٨٤

٨ ـ التجريب والمسرح — صبرى حافظ ـ ١٩٨٤

٩ ـ علامات في طـريق المسـرح التعبيرى — عبد الغفار مكاوى ـ ١٩٨٤

١٠ ـ مسرح يعقوب صنوع — نجوى ابراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١ ـ بناء النص التراثى دراسـة في الأدب والتراجم — فدوى دوجلاس مالطى ـ ١٩٨٥

١٢ ـ اثر الأدب الفرنسى على القصة — كوثر عبد السلام البحيرى ـ ١٩٨٥

١٣ ـ ابو تمـام وقضـية التجديد في الشـعر — عبده بدوى ـ ١٩٨٥

١٤ ـ علم الأسـلوب : مبادؤه واجراءاته — صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥ ـ قضـايا العـصر فى ادب أبى العلاء المعرى	عبد القادر زيدان ـ ١٩٨٦
١٦ ـ الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى	عصام بهى ـ ١٩٨٦
١٧ ـ سيكولوجية الابداع فى الفن	يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦
١٨ ـ الرؤى المقنعـة : نحو منهج بنيوى فىدراسـة الشـعر الجاهلى	كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦
١٩ ـ لغة المسرح عند ألفريد فرج	نبيل راغب ـ ١٩٨٦
٢٠ ـ من حصاد الدراما والنقد	ابراهيم حمادة ـ ١٩٨٧
٢١ ـ أصوات جـديدة في الرواية العـربية	أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧
٢٢ ـ النقد والجمال عند العقاد	عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٨٧.
٢٣ ـ الصـوت القـديم الجـديد دراسة في الجذور العربيـة لموسيقى الشعر	عبد الله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧
٢٤ ـ موسـم البحث عن هوية	حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧
٢٥ ـ قراءات من هنـا وهنـاك	هدى حبيشـة ـ ١٩٨٨
٢٦ ـ الرواية العربيـة : النشـأة والتحـول	محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨
٢٧ ـ وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)	جليلة رضـا ـ ١٩٨٩
٢٨ ـ مع الدراما	يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩
٢٩ ـ تأملات نقـدية فى الحديقـة الشـعرية	محمد ابراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩
٣٠ ـ دراسـات فى نقـد الرواية	طه وادى ـ ١٩٨٩
٣١ ـ الخـيال الحـركى فى الأدب والنقـد	عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٠
٣٢ ـ دون كيشـوت بين الوهم والحقيقة	غبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣ ـ القص بين الحقيقة والخيال	مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠
٣٤ ـ الرواية فى ادب سعد مكاوى	شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠
٣٥ ـ دراسة فى شعر نازك الملائكة	محمد عبد المنعم خاطر ـ ١٩٩٠
٣٦ ـ مفهوم النص	نصر حامد ابو زيد ـ ١٩٩٠
٣٧ ـ الرحلة الى الغرب فى الرواية العربية الحديثة	عصام بهى ـ ١٩٩١
٣٨ الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ	عبد الرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١
٣٩ ـ تحولات طه حسين	مصطفى عبد الغنى ـ ١٩٩١
٤٠ ـ الجذور الشعبية للمسرح العربى	فاروق خورشيد ـ ١٩٩١
٤١ ـ صوت الشاعر القديم	مصطفى ناصف ـ ١٩٩١
٤٢ ـ البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق	احمد العشرى ـ ١٩٩٢
٤٣ ـ الأسس النفسية للابداع الادبى (فى القصة القصيرة خاصة)	شاكر عبد الحميد ـ ١٩٩٢
٤٤ ـ اتجاهات الأدب ومعاركه	علي شلش ـ ١٩٩٢
٤٥ ـ التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث	عبد المحسن طه بدر ـ ١٩٩٢
٤٦ ـ ظواهر المسرح الاسبانى	صلاح فضل ـ ١٩٩٢
٤٧ ـ الحمق والجنون فى التراث العربى	احمد الخصخوص ـ ١٩٩٢
٤٨ ـ الرواية العربية الجزائرية	عبد الفتاح عثمان ـ ١٩٩٢
٤٩ ـ دراسات فى الرواية الانجليزية	أمين العيوطى ـ ١٩٩٢
٥٠ ـ جدل الرؤى المتغايرة	صبرى حافظ ـ ١٩٩٣
٥١ ـ الوجه الغائب	مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣
٥٢ ـ نظرة جديدة فى موسيقى الشعر	علي مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٣ ــ قــراءات فى أدب اسبانيــا وامريكا اللاتينية	حامد أبو أحمد ــ ١٩٩٣
٥٤ ــ الرواية الحديثة فى مصر	محمد بدوى ــ ١٩٩٣
٥٥ ــ مفهوم الابداع الفنى فى النقد الأدبى	مجدى أحمد توفيق ــ ١٩٩٣
٥٦ ــ العروض وايقاع الشعر العربى	سـيد البحراوى ــ ١٩٩٣
٥٧ ــ المسرح والسلطة فى مصر	فاطمة يوسف محمد ــ ١٩٩٣
٥٨ ــ الأسس المعنوية للأدب	عبد الفتاح الديدى ــ ١٩٩٤
٥٩ ــ عبد الرحمن شكرى شـاعرا	عبد الفتاح الشطى ــ ١٩٩٤
٦٠ ــ نظرية ستانسلافسكى	عثمان محمد الحمامصى ــ ١٩٩٤
٦١ ــ الذات والموضوع ــ قراءات فى القصة القصيرة	محمد قطب عبد العال ــ ١٩٩٤
٦٢ ــ مكونات الظاهرة الأدبية عند عبد القادر المازنى	مدحت الجيار ــ ١٩٩٤
٦٣ ــ المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور	ثريا العسيلى ــ ١٩٩٤
٦٤ ــ مفهوم الشــعر	جابر عصفور ــ ١٩٩٥
٦٥ ــ قراءات اسلوبية فى الشــعر الحديث	محمد عبد المطلب ــ ١٩٩٥
٦٦ ــ محتوى الشـكل فى الرواية العربيـة ١ ــ النصوص المصرية الأولى	سيد البحراوى ــ ١٩٩٦
٦٧ ــ نظرية جديدة فى العروض ستانسلانس جويار	ترجمة منجى الكعبى ــ ١٩٩٦
٦٨ ــ اللانسونية واثرها فى رواد النقد العربى الحديث	عبد المجيد حنون ــ ١٩٩٦
٦٩ ــ عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى	عثمان عبد المعطى عثمان ــ ١٩٩٦
٧٠ ــ نظرات فى النفس والحيــاة: عبد الرحمن شكرى	جمع ودراسة عبد الفتاح الشطى ــ ١٩٩٦

٧١ ـ هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام	محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦
٧٢ ـ الاستشراق الفرنسى والأدب العربى	أحمد درويش ـ ١٩٩٧
٧٣ ـ تأملات فى ابداعات الكاتبة العربية	شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧
٧٤ ـ جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة	وليد منير ـ ١٩٩٧
٧٥ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى	سامية حبيب ـ ١٩٩٧
٧٦ ـ ميتافيزيقا اللغة	لطفى عبد البديع ـ ١٩٩٧
٧٧ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية	حسن حماد ـ ١٩٩٧
٧٨ ـ المرأة البطل فى الرواية الفلسطينية	فيحاء عبد الهادى ـ ١٩٩٧
٧٩ ـ من التعدد الى الحياد	أمجد ريان ـ ١٩٩٧
٨٠ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام	يسرية المصرى ـ ١٩٩٧
٨١ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر	حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧
٨٢ ـ الدم وثنائية الدلالة	مراد مبروك ـ ١٩٩٨
٨٣ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة	خيرى دومة ـ ١٩٩٨
٨٤ ـ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية	جميل عبد المجيد ـ ١٩٩٨
٨٥ ـ أشكال التناص الشعرى	أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨
٨٦ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب	ترجمة : حسن البنا ـ ١٩٩٨
٨٧ ـ القصيدة التشكيلية	محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨
٨٨ ـ سوسيولوجيا الرواية السياسية	صالح سليمان ـ ١٩٩٨
٨٩ ـ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى	محمد فكرى الجزار ـ ١٩٩٨

٩٠ ـ اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم — نوال زين الدين ـ ١٩٩٨

٩١ ـ شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية — رمضان صادق ـ ١٩٩٨

٩٢ ـ ظاهرة الانتظار في المسرح النثرى — محمد عبد الله ـ ١٩٩٨

٩٣ ـ الرواية في القرن العشرين ت : محمد خير البقاعي ـ ١٩٩٨

٩٤ ـ رواية الفلاح — مصطفى الضبع ـ ١٩٩٨

٩٥ ـ بناء الزمن في الرواية المعاصرة — مراد مبروك ـ ١٩٩٨

٩٦ ـ تشظى الزمن في الرواية الحديثة — أمينة رشيد ـ ١٩٩٨

٩٧ ـ الاتجاه الملحمى في مسرح ألفريد فرج — رانيا فتح الله ـ ١٩٩٨

٩٨ ـ ترويض النص — حاتم الصكر ـ ١٩٩٨

٩٩ ـ جماليات الفنون — رمضان بسطاويسى ـ ١٩٩٨

١٠٠ـ اضاءة النص — اعتدال عثمان ـ ١٩٩٨

١٠١ـ السرد في مقامات الهمذاني — أيمن بكر ـ ١٩٨٨

١٠٢ـ مفاهيم النقد عند جماعة الديوان — مجدى توفيق ـ ١٩٩٨

١٠٣ـ تحليل النص السردى — سعيد الوكيل ـ ١٩٩٨

١٠٤ـ الأسطورة المحورية في الشعر العربي — مختار أبو غالي ـ ١٩٩٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٤٥٣/١٩٩٨

ISBN — 977 — 01 — 5907 — 7



مطابع الهيئة المصرية العا